

José Donoso

Escritura autobiográfica
desde la fisura

Sandra Araya



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster

José Donoso

Escritura autobiográfica
desde la fisura

Sandra Araya



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 401

José Donoso: Escritura autobiográfica desde la fisura
Sandra Araya

Producción editorial: Jefatura de Publicaciones
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Annamari de Piérola, jefa de Publicaciones
Shirma Guzmán P., asistente
Patricia Mirabá T., secretaria

Corrección de estilo: Gabriela Cañas
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Fausto Reinoso Ediciones
Tiraje: 120 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9942-566-22-5
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80
Quito, Ecuador
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426
• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión por pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, julio de 2025

Título original:
José Donoso: Escritura autobiográfica desde la fisura

Tesis para la obtención del título de magíster en Estudios de la Cultura
con mención en Literatura Hispanoamericana
Autora: Sandra Angélica Araya Morales
Tutor: Santiago Andrés Cevallos González
Código bibliográfico del Centro de Información: T-4114

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCIÓN	7

Capítulo primero

DIARIOS TEMPRANOS	9
POR QUÉ ESCRIBIR UN DIARIO	9
EL DIARIO COMO TEXTO EN DESAPROPIACIÓN Y APROPIACIÓN DE OTRAS ESCRITURAS	13
EL DESGARRO ÍNTIMO EN LOS DIARIOS, LA FISURA	25
LA ESCRITURA DEL DIARIO: EJERCICIO MIMÉTICO EXACERBADO.....	40

Capítulo segundo

HISTORIA «PERSONALÍSIMA» DEL <i>BOOM</i>	53
LA IMAGEN DEL <i>BOOM</i> DESDE FUERA	54
EL <i>BOOM</i> DESDE DENTRO	62
<i>HISTORIA PERSONAL DEL BOOM: DESDE DENTRO</i> Y, A LA VEZ, DESDE LA PERIFERIA	69

Capítulo tercero

MEMORIAS, CONJETURAS Y TESTAMENTOS LITERARIOS	83
MEMORIAS: CÓMO SE CONSTRUYEN, QUÉ INTENTAN MOSTRAR.....	84
<i>CONJETURAS SOBRE LA MEMORIA DE MI TRIBU</i>	88
EL ORIGEN HISTÓRICO DE LA FISURA QUE LUEGO SE TRASLADÓ A LA LITERATURA.....	95
LA MEMORIA COMO REPRESENTACIÓN DE REPRESENTACIONES.....	99
<i>EL MOCHO: TESTAMENTO LITERARIO POST MORTEM</i>	109
CONCLUSIONES	113
REFERENCIAS.....	115

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas me han acompañado en este nuevo proceso académico: familiares, amigos, profesoras y profesores. Quiero destacar especialmente el apoyo de mi tutor, Santiago Cevallos, por su paciencia y guía metódica.

Dedico estas líneas, de manera muy especial, a mi amigo César Chávez Aguilar, escritor y bibliotecario del Centro Cultural Benjamín Carrión, quien falleció en noviembre de 2022. Siempre me acogió y me recibió con una sonrisa, con recomendaciones y con la paciencia y generosidad que lo caracterizaban. Gran parte del corpus de esta investigación se construyó en la biblioteca de esa casa cultural, y fue César quien completó mi búsqueda constante con los aportes de su memoria y su conocimiento del archivo de la biblioteca, cimentado en su amor por la literatura.

Amigo, gracias siempre por todo.

INTRODUCCIÓN

A José Donoso Yáñez lo leí tempranamente, quizás demasiado pronto. Las circunstancias me habían empujado a hacerlo. Recién llegada a Chile, el país de mi familia, a los catorce años, no conocía a nadie de mi edad, y de por sí era una niña bastante retraída, volcada hacia mis libros. Tuve la suerte, entonces, de que me enviaran a vivir con mi tía abuela en Viña del Mar durante los meses que restaban antes de ingresar al colegio. Ella conservaba en el corredor un librero abarrotado de libros, todos los que habían leído sus tres hijas durante el colegio. ¿Qué más podía hacer yo durante un verano solitario? Leer mirando el mar.

Fue en esa casa de la calle Habana que conocí al *boom* de la literatura latinoamericana. Ahí hice mis primeras lecturas de García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar. De hecho, mi enganche con Cortázar comenzó con *Rayuela*, a esas edades y en esos tiempos extraños. Y es que eran tiempos raros: había llegado por primera vez al país del que me habían hablado incansablemente en casa porque mi familia se constituía de migrantes chilenos en Ecuador. La tierra prometida al final no resultó tal como yo pensaba. Pero, por suerte, tuve a los libros de mi lado para seguir refugiándome en una adolescencia que apenas comenzaba y que ya se veía difícil.

Lo primero que leí de Donoso en esas épocas fue *Coronación*, la novela más tradicional del autor, y no me gustó mucho, en realidad. No más que las novelas de Manuel Rojas que, incluso, tuvieron para mí más impacto en esa época porque hablaban de seres marginales por

completo; no como Donoso, de quien aún no podía descifrar sus intenciones de transitar por lo liminal. Es decir, en esa época, por más que me sintiera intrusa en un país que debía recibirme como mío, por más que sintiera una fisura y un destierro por dentro, no estaba en condiciones de definir aquello y no podía, mucho menos, relacionar ese sentimiento ambiguo con una literatura compleja como la de Donoso. Lo que se siente no se nombra enseguida.

Tendrían que pasar veinte años para que retomara la obra de José Donoso y entonces sí que cobraron otro sentido su ambigüedad, su malestar manifiesto, sus personajes, entre monstruosos y profundamente humanos, y su desarraigo, que inmediatamente relacioné con el mío. Ya había publicado yo mi primera novela, *Orange*, que retrata a una familia de clase media alta chilena, que vive en Ecuador, con personajes que se sienten desterrados de su familia, de su clase, de todo. ¿Cómo no sentirme, por primera vez, unida a otro chileno de una forma inentendible para el resto?

Las coincidencias no existen. En algún momento dado, Donoso y yo tendríamos que encontrarnos en la literatura. Detrás, quizás, de la misma ventana, mirando al jardín de al lado, a todos los jardines, metafísicos y reales.

Lo que se me reveló en su obra de ficción lo he comprobado en sus artículos, en sus diarios y ensayos, sobre todo en sus memorias: siempre hubo en él un malestar que lo impulsó a escribir. Un «algo» que lo hacía mirarse con desprecio, que le impedía, incluso, crear en paz y que, al final de la vida, decidió calificar como «fisura».

Este trabajo es una especie de homenaje a quien considero uno de los autores más profundos de Latinoamérica. Profundo no en un sentido intelectual, exactamente, sino como una habilidad para bucear en lo monstruoso de las tiernas madres, de las familias pulcras, de los ciudadanos insignes, de las sexualidades impecables, de los egos escriturales. Y no sería el único. Sería este estudio una parte del homenaje a Donoso que se completa con una novela publicada en el sello digital Lectoriz.

Quizás así pueda saldar una deuda que no tengo muy claro dónde contraje, o cuándo. Al parecer, a ciertos autores o autoras ya nos endosaron una deuda desde antes de nacer, con la familia, con el país de los padres, con los jardines de al lado; una deuda que alcanzamos a entrever a través de una fisura en los muros de la realidad.

DIARIOS TEMPRANOS

POR QUÉ ESCRIBIR UN DIARIO

¿Por qué hice que uno de mis personajes escribiera un diario cuyas páginas después arrancaba? ¿Por qué, para ciertas ficciones que quieren indagar en lo más profundo de sus personajes, se utiliza la forma del diario, la del registro, incluso, de lo que parecería banal? ¿Por qué alguien, en la realidad, querría dejar constancia —lo escrito— de su intimidad?

¿Acaso cree ese alguien que esa intimidad, hecha de retazos, será interesante para el resto, será estética, incluso literaria? ¿Cómo seleccionar lo que se cuenta o lo que no, en un diario? ¿Existe una selección premeditada cuando se escribe? Roland Barthes ([1984] 1986, 365), en un breve análisis de por qué no se lanzó nunca a seguir un diario, dice: «Creo poder “diagnosticar” esta enfermedad del diario: se trata de una duda irresoluble sobre el valor de lo que en él se escribe». Más adelante, dice: «La pregunta que el diario plantea no es la pregunta trágica, la pregunta del loco: “Quién soy yo”, sino la pregunta cómica, la pregunta del aturdido: “¿Soy yo?”». Un cómico, eso es lo que es el escritor de un diario (379).¹ Esta duda va aparejada a otra, de carácter primario: ¿cómo se escribe un diario?

1 Más que enunciar la imposibilidad de la escritura del diario, Barthes intenta mostrar que la imagen contenida en el diario no es el yo, sino la duda sobre este, el

Un diario se escribe en todos los tiempos verbales. En el tiempo presente: lo que cuenta el escribiente quizás le sucedió hace unos momentos, puede que hable de lo que ha pasado en el día, quizás traiga a colación un recuerdo remoto de su infancia, o incluso el relato ajeno de alguien; pero la reflexión a partir de esa memoria o de esa narración que no corresponde a la vivencia propia se hilvana desde un presente, un gatillo que mueve a la escritura de ese diario, de esa entrada. Es también, y de forma velada, una especie de prospección, una lista de deseos. Y el deseo se proyecta hacia el futuro. Incluso el deseo de la lectura futura del mismo diario.

Además, un diario debería escribirse desde la honestidad, desde la sinceridad, porque el interlocutor va a ser uno mismo, el escribiente. O, mejor dicho, se inventa un interlocutor que no es sino un reflejo del espejo, o lo que podríamos ver, supuestamente, en ese reflejo, para acomodarse a un diálogo. Al final, nuestra naturaleza no es sino dialógica, como anota Mijaíl Bajtín (2015, 106): «La vida dialógica de la conciencia, la naturaleza dialógica de la misma vida humana. La única forma adecuada de la expresión verbal de una auténtica vida humana es el diálogo inconcluso. La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir quiere decir participar en un diálogo: preguntar, poner atención, responder, estar de acuerdo».

Pero ¿esa «honestidad» dialógica no vendría a ser también una especie de impostura, de pose, con fines literarios? El mismo Barthes (2015, 365-6) anota:

percibo con gran desánimo el artificio de la «sinceridad», la mediocridad artística de lo «espontáneo»; aún peor: me asqueo y me irrito constatando una «pose» no querida por mí en absoluto: yo en situación de escribir un diario, y este yo, precisamente porque no «trabaja» (porque no está transformado bajo la acción de un trabajo) resulta lleno de afectación; es una cuestión de efectos, no de intenciones, ahí reside toda la dificultad de la literatura.

Alberto Giordano ([2009] 2020, 131), diarista, académico, lector voraz de diarios y estudioso de ellos, dice que «lo que define la calidad

reflejo risible, aun en sus momentos de más patetismo. No es posible olvidar que de 1977 a 1979, Barthes siguió una suerte de diario previo a la muerte de su madre y que luego daba cuenta de los días del duelo. ¿Podría él reconocerse a sí mismo luego de esa lectura de los días oscuros?

de un diario de escritor es la invención de diarista como personaje y el hallazgo de un tono conveniente». Un tono que, a su vez, convenza de cierta forma al diarista: «Relectura de las últimas páginas de este diario. Creo haber encontrado la razón intrínseca de los diarios íntimos: tenerse a sí mismo por interlocutor» (Ribeyro 2003, 80). Es decir, el diarista emprende un diálogo que debe, a su vez, sostenerse desde ese otro lado imaginario: los lectores, él mismo.

El tono en los diarios de José Donoso es el inicio de este estudio, y quizás también el de su impostura confesa, el de su obra, en general, sin hacer mucho distingo en esa frontera entre la ficción y la realidad porque, al final, para un escritor la literatura termina siendo la vida y la obra.

José Donoso Yáñez, que perteneció a la llamada Generación del 50 en Chile, y que también formó parte de lo que luego fue denominado *boom* de la literatura latinoamericana, antes de convertirse en una figura conocida, escribió y, además de su obra ficcional, llevaba un diario, no de época, no por un viaje ni en momentos determinados de su vida, Donoso escribió diarios desde muy joven hasta poco antes de morir. Ese grupo de cuadernos, junto con otros archivos, como cartas personales, los dejó en las universidades de Princeton y Iowa como un legado para estudiosos. Cuando se abrieron sus diarios, fue como abrir una caja de Pandora para los suyos, además de una fuente inagotable de teorías sobre su escritura.

En 2016, la Universidad Diego Portales, a través de su departamento de publicaciones, sacó a la luz *Diarios tempranos: Donoso in progress* (1950-1965), un libro que recoge varios diarios del autor santiaguino, comentados por la catedrática Cecilia García Huidobro.²

En su introducción se plantea la pertinencia de publicar y comentar estos diarios íntimos, pues ¿cuál habría sido la intención del escritor al redactarlos, pero, a la vez, dejarlos en custodia, conservándolos más allá de su muerte? Si salvamos este dilema ético, ¿puede un diario comentarse como una obra literaria?

2 El estudio de los diarios nos invita a reflexionar sobre aspectos técnicos, como la autoría de una edición, cuando lo que se edita es la «intimidad» de otro escritor. En este sentido a lo largo de este capítulo se citan fragmentos de los diarios de Donoso publicados en *Diarios tempranos: Donoso in progress*, atribuidos, en algunos casos a Cecilia García Huidobro, y, en otros, al propio José Donoso. En el listado bibliográfico se encuentra bajo la autoría de este último.

A los diarios íntimos por mucho tiempo se les negó su condición de creación literaria. Su interés estaba radicado en lo testimonial, eran documentos apreciados como fuentes, con prescindencia de la escritura misma. Sin embargo, en las últimas décadas la mirada ha ido cambiando, probablemente porque la literatura se ha enriquecido con nuevos afluentes que han venido a oxigenar y desordenar las concepciones de creación. Es indiscutible que las fronteras entre ficción y no ficción se han diluido y los géneros del yo (memorias, diarios, autobiografías, testimonios) se pasean a sus anchas, rebeldes a cualquier clasificación. (García Huidobro 2016, 18)

Siguiendo el razonamiento de Barthes sobre los efectos y no sobre las intenciones a la hora de escribir diarios, podríamos saldar la cuestión sobre la pertinencia de la lectura de diarios y de su disfrute, sobre todo, con esta idea de Giordano ([2009] 2020, 101): «Cuando el lector caiga en la cuenta de que algo pasó a través de las palabras y la comprensión, un estremecimiento, una sacudida, la intensidad de su respuesta probará, sin necesidad de demostrar nada, la existencia sin ser de lo literario». Es decir, si la lectura de los diarios produce una respuesta, una sensación como podría producirse gracias a cualquier otro artefacto literario, ¿por qué no habría de ser literaria también?

Antes de seguir con el análisis de los diarios, tal vez debamos definir algo para determinar en qué espacio se encuentran. ¿Qué es lo íntimo, qué significa la intimidad? ¿Podría ser quizás la muestra de certezas o la construcción de un pensamiento en constante contradicción y autoindagación?

La intimidad, la referencia a sí mismo, no constituye un suelo firme, rígido, estable y recto sobre el que sostenerse (y que luego podría ser disfrazado, atacado o degradado desde fuera, por ejemplo, por el Afuera configurado por la ciudad). Tener intimidad es, al contrario, carecer de apoyos firmes, tener flaquezas («puntos flacos»), debilidades, estar apoyado en falso, siempre a punto de precipitarse al vacío, tener un doble fondo (y, por tanto, no tener fondo alguno), un doblez. (Pardo 1996, 46)

Entonces, ¿es esto lo que sucede en los diarios, llamados *íntimos*? En realidad, la sola escritura de un diario parece ser una muestra de la intimidad, la forma en sí misma, independientemente de lo que estos escritos tengan. Porque el diario, como reflejo de las dudas cotidianas (por no decir recurrentes), sinsabores, deseos alocados (con sus respectivas frustraciones o sensaciones momentáneas de victoria) y otras pasiones

—inclinaciones, las llamaría José Luis Pardo, el filósofo de la intimidad—, es la muestra palpable de la intimidad, es la intimidad misma; por eso, el término *diario íntimo* vendría a ser una especie de tautología o un pleonismo, para entrar en el juego literario de las figuras.

Los diarios de José Donoso son precisamente eso: una intimidad hecha palabras; la escritura y la muestra de ese no saber dónde ubicarse por una posición social ambigua; una orientación sexual que no se terminaba de definir; una vocación literaria que no pasaba de ser eso —a ojos de sí mismo, no del resto, que sí reconocía sus méritos—; las lecturas buenas, las malas. Todo que lo circundaba acababa registrado en sus diarios, que, según García Huidobro, Donoso escribió desde 1950 hasta poco antes de su muerte en 1996.

Entonces, si asumimos que se escribe dentro de la honestidad y la intimidad, pero que se publica desde otro criterio, el de la selección, podemos pasar a otro estadio del análisis de los diarios de José Donoso, uno que obedece ya a la conciencia de una publicación de lo íntimo, desde la apropiación y desapropiación.

EL DIARIO COMO TEXTO EN DESAPROPIACIÓN Y APROPIACIÓN DE OTRAS ESCRITURAS

La selección que habita la edición de la Universidad Diego Portales es de fragmentos de los diarios de José Donoso de 1950 a 1965, dividida en capítulos: I. He pasado el día leyendo; II. Momentos íntimos; III. La familia como abrevadero; IV. Conjeturas a la hora de la creación; V. Viajes: búsqueda y huida; VI. Me muero de ganas de escribir...; VII. Periodismo y conferencias; VIII. Aprontes para una coronación; IX. Donoso puesto en escena; X. El pájaro en el nido; y los anexos. En primer lugar, podemos ver que los diarios han sido clasificados por capítulos temáticos y no siguen un orden cronológico estricto, además que los títulos de capítulos obedecen al criterio editorial de la casa que publica los diarios. En segundo lugar, aunque los diarios de Donoso ocupan un grueso tomo, los folios que corresponden a ese período de vida del escritor chileno no están fotocopiados por completo, sino una selección de fragmentos que guardan cierta coherencia entre sí y que, por supuesto, tienen una calidad literaria. García Huidobro (2016) nos cuenta, por ejemplo, en el primer capítulo, que leyó que el recopilador

de los diarios de John Cheever habría solamente publicado una vigésima parte de todo el legado del escritor. Así se justifica dejar de lado gran parte del material diarístico que puede no tener interés literario.

Pensando, entonces, ya no solo en la escritura, sino en la publicación de diarios, hay que preguntarse: ¿qué se omite?, ¿qué se elige? Julio Ramón Ribeyro (2003, XIX), que llevó un diario durante toda su vida, se encargó de la selección de fragmentos y de elegir el título para la publicación de sus diarios, según un criterio que él mismo pudo rastrear en sus textos: «Debo decir que al comienzo el diario no iba a llevar ningún título, se iba a llamar simplemente *Diario personal*. Pero conversando en Lima con mi editor y con su consejero [...] decidimos ponerle un título. Así que pensé en el hilo conductor del desasosiego, del temor a la obra acabada, y entonces elegí este título». El título es *La tentación del fracaso*.

En cuanto a los diarios de José Donoso, quien hizo la selección por completo fue García Huidobro, de todo lo que pudo leer en las universidades de Iowa y Princeton. Además, comenta los fragmentos, los ubica, más que cronológicamente, en un marco de pertinencia estética, en algo que es más que una búsqueda académica: hay aquí una reescritura, una escritura comunitaria, una aproximación a lo que Cristina Rivera Garza denominaría *apropiaciones de la escritura* y la formación de *autorías subalternas*. Y es que, a medida que leemos, nos damos cuenta de que no solamente nos introducimos a la escritura «bruta» de los diarios de Donoso, sino también a lo que significó para García Huidobro buscar, seleccionar y comentar esta escritura con su escritura, pero no solamente a modo de *sampleadora* (término que utiliza Rivera Garza), sino también como una cocreadora, porque le da un sentido a la lectura de los diarios donosianos, la contextualiza e incluso la humaniza, la revive al matizar la experiencia de Donoso con la suya. Le otorga vitalidad. En cierta forma, es una especie de médium que nos contacta con el autor, quien, a su vez, construyó su diario como una suerte de apropiación.

Arriegaremos una hipótesis: la escritura de un diario, de forma consciente o inconsciente, se ejecuta a través del mecanismo de apropiación sí o sí, porque el monólogo que se instaura dentro del diario analiza y tamiza el mundo que habitan los otros, con sus lenguajes y posiciones políticas, de vida, sus escrituras, porque, de igual forma, el diálogo que establece el diarista consigo mismo se apropia de los

lenguajes ajenos, del mundo, de la refracción de la imagen de los otros en su figura. El diarista, quizás más que cualquier otro autor, es un escritor que se apropia del mundo para construir su imagen, su discurso, que está hecho, a su vez, de muchas voces: «un enunciado ajeno no es únicamente el tema de un discurso, sino que puede, por así decirlo, introducirse a título propio en el discurso y en su construcción sintáctica como su elemento constructivo específico. Al hacerlo, el discurso ajeno conserva su autonomía estructural y semántica sin destruir el tejido discursivo del contexto que lo ha aceptado» (Bajtín 2015, 24).

Cuando ya interviene un editor-compilador de los diarios, como con García Huidobro, el libro que tenemos los lectores en las manos es producto de una escritura compartida. Este fenómeno de apropiación ocurre también con el comentario de los diarios de Donoso por parte de su hija, Pilar Donoso Serrano, en su libro *Correr el tupido velo* (2010), donde se rescatan otros fragmentos, no signados ya para el estudio de la literatura, sino momentos escritos que van reconstruyendo, de formas que van del regocijo a la vergüenza, la historia de este clan. Más que comentarios, hay aquí lecturas interiorizadas, emociones narradas, interpretaciones hiladas a modo de una gran historia familiar: «En mi casa era imposible diferenciar esa línea tenue entre la ficción y la realidad, y aún ahora me cuesta distinguirla. Al leer sus diarios no puedo sino confirmar que él, más allá de su arte como novelista, tenía una seria disfunción respecto de la realidad» (Donoso Serrano 2010, 11).

Creo que es muy posible, entonces, hablar de apropiaciones escriturales en el caso de los *Diarios tempranos* y *Correr el tupido velo*, pues la densidad de los textos proviene en gran parte de los comentarios e interpretaciones de ambas autoras, desde lo académico y lo personal, respectivamente. De hecho, García Huidobro (2016, 51) lo dice claramente: «Por eso *Diarios tempranos: Donoso in progress* es una novela de Pepe, escrita por mí. Y no es cualquier novela. Es “una novela familiar”, atendida la idea de Freud, quien identificó con lucidez una forma de ficción elemental que surge frente al extrañamiento ante los padres, que es también otra manera de decir ante la memoria». Asimismo, lo que escribe Pilar Donoso Serrano, al hilar su historia personal, ligada a la de sus padres, Pilar Serrano y José Donoso, a través de fragmentos de cartas, de los diarios de ambos y de reflexiones sobre lo anotado por ellos, es una especie de novela familiar. Y digo «especie» porque estas

nuevas escrituras, comentarios de diarios de alguien más, al tiempo que se traen a colación entrevistas y conversaciones personales, no pueden quedar designadas exclusivamente bajo una sola etiqueta. Estas son escrituras íntimas y vitales, más allá de lo académico, incluso que sobrepasan la escritura de lo personal. Son, si se quiere, algo así como las literaturas postautónomas que ha identificado Josefina Ludmer (2009, 42) como un rasgo contemporáneo en un tiempo en que la ficción y la realidad ya no pueden determinar la calidad de la literatura, porque toda ella se mueve por fuera de la autonomía que tenía anteriormente:

estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de «la literatura» sino también la de «la ficción» [y quedan afuera-adentro en las dos fronteras]. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero «realismo», en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo y hasta de la etnografía (muchas veces con algún «género literario» injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). Salen de la literatura y entran a «la realidad» y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano.

El diario íntimo, además de su denominación tautológica, es una escritura postautónoma *per se*: un *collage* de apropiaciones, y no solo del ámbito literario, como diría Rivera Garza, sino de relatos cotidianos, cuerpos en contexto que no dejan nunca de narrar. Los comentarios personal y académico, ya luego de la primera escritura, transforman los diarios en un palimpsesto y los traen al tiempo presente como un escrito íntimo de otro tiempo, los vuelven cotidianos, se los actualiza y, a su vez, se convierten en un texto del que se han apropiado las comentaristas, pariendo un libro que escapa a clasificaciones de género. El diario de un escritor o escritora no tiene un género que se llame *diario* y ya, sino que es un texto complejo en el que se muestran la conciencia y el inconsciente de una persona con un grado de manejo de la lengua que, además de utilizar su escritura como una necesidad, también se plantea la estética de su texto, de su confesión, jugando entre la impostura y la dislocación de lo íntimo, además de que esta escritura se nutre de otras.

Si bien Josefina Ludmer (citada en Rivera Garza 2019, 14) habla de escrituras producidas a finales del siglo XX y principios del XXI, los diarios, que recién hoy son considerados como de interés literario, pueden calificarse perfectamente como postautónomos, precisamente por

su carácter híbrido, inclasificable: «Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe, o no importa, si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para “fabricar presente” y ése es precisamente su sentido».

¿Habrá pensado José Donoso en esta posibilidad, aunque sea desdibujada, cuando escribió sus diarios? ¿Se habrá preguntado «quién me leerá» y cómo? ¿Habrá pensado en esta maquinaria de nuevas escrituras sobre sus textos íntimos? Volviendo a Bajtín (2015), podríamos decir que para Donoso estos mecanismos no eran inconscientes del todo, incluso tratándose de su diario, de esta manera: «La del autor es conciencia de la conciencia, es decir, una conciencia que abarca al héroe y su mundo» (24). Más aún, ¿qué es una investigación —esta investigación— sino una especie de apropiación para indagar en los propios orígenes, escriturales y familiares? Como si ambas cuestiones, lo escrito y lo vivido, no fueran lo mismo.

García Huidobro (2016, 55) cita una entrevista que le hicieron a José Donoso en *Revista Libre* y en una de las respuestas del chileno se podría condensar lo que opinaba el autor sobre la originalidad y sobre las influencias que tuvo en su vida: «Me declaro francamente ecléctico, una olla podrida de últimas lecturas. Es facilísimo encontrar en *El pájaro* huellas de todos mis contemporáneos latinoamericanos: he robado descaradamente de Carlos Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Onetti, Sábato, Lezama Lima, Borges, y para qué decir nada de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo». A su vez, comenta al respecto la catedrática: «refleja que las apropiaciones serán un recurso que empleará siempre, desde los primeros esbozos y en casi cualquier circunstancia» (56).

García Huidobro (2016) dice que, efectivamente, el diario de Donoso está compuesto por apropiaciones y que él mismo se confiesa como un autor que utiliza este recurso. Pero él no pudo hablar luego de la desapropiación de sus textos si pensamos, en primer lugar, que la mayoría de aquellos habrían sido escritos antes de la publicación de obras como *La muerte del autor* (1968), de Roland Barthes y antes de la conferencia que dictó Michel Foucault titulada «¿Qué es un autor?» (1969). Luego, el proceso de desapropiación se mira más desde el punto de vista del lector o, como diría Barthes, más desde el lado del destino y no de las intenciones.

Podría decirse, entonces, que, aunque el diario íntimo tiene un nombre, se atribuyen directamente a un autor esos escritos, las vivencias, «aventuras» o hechos descritos en los diarios, así como las reflexiones sobre estas vivencias, aventuras y hechos. Pero si el diario es, de todas formas, un texto literario, tal como lo hemos manifestado anteriormente, ¿es posible que se dé aquí, paradójicamente, una muerte del autor, tal como la postulaba Barthes?

Lo que sobrevive y lo que realmente importa en la literatura es ese territorio «neutro» de la escritura donde ya la identidad, como creación social, no es lo más importante. Para aclarar lo que decía Barthes sobre el origen y el destino, hacía referencia al lector, aquel que tiene la última palabra sobre si un texto es o no literario.

Pero ¿puede salvarse un diario y convertirse en literatura? Barthes (1986, 379) cita a Kafka y dice, reconociendo en el diario del checo lo que podría convencer en esta escritura: «Sí, esto es exactamente el diario ideal: un ritmo (descenso y elevación, elasticidad) y una trampa (no me es posible alcanzar mi imagen); un escrito, en suma, en el que se declara la verdad de la trampa y se garantiza esta verdad por medio de la operación más formal, el ritmo». Una trampa como la que consignó Donoso, la duda sobre esa identidad suya, la pose, que se manifestaba como un baile de máscaras en una habitación de espejos donde la identidad quedaba, en cierta forma, anulada frente a un alguien irreconocible e innombrable:

Sé que estos cuadernos no morirán conmigo, por esto tengo miedo de que mucho de lo que digo aquí sea trampa, mentira, pose, manierismo. Esta página —es maravilloso y terrible pensarlo— me sobrevivirá en los sótanos climatizados, antibomba de hidrógeno, donde se guarda, me complace decirlo, justo al lado de los originales de Lewis Carroll, de *Alicia en el país de las maravillas* [...] Sin duda, este hecho me hará falsear un poco —espero que sea muy poco— la **imagen** de mí mismo que pretendo dar, pero voy a rajarme para que no sea así. Que lo que quede aquí sea la verdad, y así esta carne viva mía que son mis diarios me sobreviva además de las fantasías de mis libros. Por otra parte, este deseo puede no pasar de ser un impulso. Puede terminar con este párrafo, y todo esto, y más que todo esto, y todo aquello que soy capaz de controlar, quede cifrado en forma mucho más clara y espontánea y compleja en mis fantasías, que dejarán dibujado el **verdadero** contorno de mis facciones. ¿Para qué esto, entonces, que puede terminar siendo sólo una **postura**, una actitud, la pose para un retrato victoriano, con el dedo marcando el libro, y detrás el cortinaje de

plush rojo con borlas? No tengo fe en mi capacidad de entregar toda mi sinceridad cifrada en el código de mis libros. **¿Pero no existe también otra sinceridad, más sutil tal vez, más aterrada, o por lo menos con otra verdad, en la pose, en la actitud premeditadamente falsa?** (Donoso 2016, 12. Énfasis añadido)

¿Estaba Donoso, tal vez, postulando una especie de muerte del autor consigo mismo? Claro que cuando se habla de este concepto, que acuñó Barthes, se postulaba este dentro de la ficción, aunque ya sabemos que esta última categoría es borrosa. Entonces ¿cómo hablar de la muerte del autor en un diario, en medio de su intimidad? Barthes (1994, 66) decía que

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana» [...] Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra en su diario íntimo.

Sin embargo, a pesar de que el autor reúna sus vivencias, afectos, intimidad, en fin, en un diario, utilizando la primera persona como sujeto, la escritura parece sobrepasarlo, ir más allá de la intencionalidad y hacer que, durante el proceso de escritura, se convierta en un autor que poco a poco va muriendo y se desapropia incluso de lo íntimo. Esta intimidad va nutriéndose de lecturas y otros lenguajes, de forma inconsciente, mientras que el autor puede estar algo engañado por la idea de que está alimentando a un yo que, en realidad, solo existe en tanto es lenguaje expresado y aprehendido, una forma del ser humano de tenerse a sí mismo, pero, al mismo tiempo, ser nadie, lo que significaría ser, al mismo tiempo, un otro. Esta habría sido la motivación al escribir diarios, o quizás la que tuvo de hecho Donoso, especulamos: mostrar su proceso de apropiación, pensamiento, subjetivación. Pero nosotros, en calidad de lectores en un momento en que podemos leer textos desde otras perspectivas que las que categorizaron, por ejemplo, al siglo XX, detectamos que la escritura de estos textos, de los diarios, sin ser una novedad, son contemporáneos en el sentido de que problematizan el mundo o, como diría Gabriel Giorgi (2014, 37-8):

[Las escrituras del yo] Son escrituras que nacen de la verificación de que la vida ya no se puede resumir o contener en el formato del individuo: como si la cultura hubiese descubierto que la noción de «vida propia» se volvió insostenible, y por ello necesitara elaborar otros modos de registro, de captura, de percepción y de reflexión sobre lo vivido; toda vida, parecen decir estos textos, es ajena, pero al mismo tiempo íntima. Estas escrituras no dan, así, solamente testimonio de un yo ficcional, performativo, que se opondría a un sujeto ontológico y a su capacidad de verdad; tampoco dan cuenta de la construcción de «nuevas identidades»; evidencian sobre todo la imposibilidad de determinar el *bios* en torno a la figura de un yo. Hacen del yo menos la instancia de una demarcación interior, una topografía de lo privado, que una zona de flujos y de pasaje: un umbral entre una enunciación y una vida que excede toda apropiación.

Es, quizás, necesario perderse para saber de la intimidad, para poseerla, a falta de un mejor verbo, habitarla quizás, desde el cuestionamiento constante:

No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, sino porque soy aquel para quien nunca se agota el sentido de la pregunta «¿Quién soy?», la pregunta menos fundamental del menos fundamental de los saberes (nadie se atrevería a llamarlo ciencia), el saber de sí mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia el saber (el sabor) de la intimidad. (Pardo 1996, 51)

Entonces, es muy posible que incluso el autor de un diario también cumpla con la muerte del autor, de desaparecer detrás de su texto y que, de esa forma, se haya apropiado de otras escrituras, al tiempo que, des apropiándose de su intimidad, logra revivir/desvivirse en la lectura de quienes retoman sus escritos. «El que se desvive ha sido leído» (Rivera Garza 2019, 43). Verbigracia: Donoso en sus diarios y en el acto de dejarlos a resguardo para futuras lecturas, indagaciones e interpretaciones. Sin exhibir la voluntad expresa de la publicación, al resguardar sus diarios en las universidades de Iowa y Princeton, el autor dejó para nosotros el cabo del hilo de Ariadna para adentrarnos en su laberinto íntimo.

¿Y de qué se apropió Donoso exactamente en la escritura de sus diarios?

Lector voraz, incluso con lo que no le gustaba, buscaba acercarse de manera emotiva a las obras, sin desechar el virtuosismo que hubiese

en su ejecución. Detestaba las novelas excesivamente inteligentes o intelectuales, leía poca poesía, nada de ensayo o poco y, luego de haber leído a los autores canónicos de Chile, se decantó por leer con fiereza a los extranjeros, sobre todo la tradición anglosajona, autores de Inglaterra y Estados Unidos, muchas veces en idioma original, lengua que él dominaba perfectamente. Pero también Donoso leía traducciones. Y no puede parar de celebrar el encuentro-reencuentro con su idioma cuando lee a autores españoles y latinoamericanos, sensible a la lengua como era, pero también consciente de que estaba construyendo su estilo y, por ende, aún transitaba un camino pedregoso. Así, leía para encontrarse, rastreando ecos no de temas, sino de tonos, al tiempo que iba apropiándose de algunas escrituras:

He leído una brutalidad últimamente:

[...]

¿Qué he sacado de toda esta lectura? En primer lugar, porque priman los autores latinoamericanos y españoles, un reencuentro con el idioma. Luminosa, por ejemplo, la influencia de *Uno* sobre el vocabulario de mi «Santelices». En general, debo tratar de leer mucho, mucho español, aprovechando las buenas novelas nuevas que hay. No sé todavía el resultado —creo que debería leer los clásicos españoles para adquirir una auténtica sinuosidad, riqueza de estilo, pero esto me lo he estado diciendo desde que soy un niño y jamás me decido. (Donoso 2016, 81)

Unas entradas más adelante ya es consciente de que puede apropiarse de «trucos» de escritura; es así que primero reflexiona sobre *Los premios*, de Cortázar, que encontró frívola y donde se notaba la utilización del «truco» de juntar a varios personajes heterogéneos en un solo lugar para conseguir un fin o, por lo menos, ser espectador de los cruces y choques entre estos. Entonces, Donoso intenta esbozar él mismo la utilización del truco, pero anclado a una de sus preocupaciones recurrentes:

Probablemente en este momento de mi vida, el problema es un problema de identidad propia que tengo perdida. ¿Por qué no hacer algo con eso?

Idea: un grupo de gente heterogénea encerrada junta (truco) que se ve abocada a una situación común en que todos pierden la identidad. No sé como [sic]. Debo seguir de aquí. Pienso en el truco de *Separate Tables* y la posibilidad de un hotel *off season* en Viña o en Cartagena, no sé, realmente. (Donoso 2016, 83)

Todo lo que va leyendo de alguna forma lo mueve a escribir. Incluso se apropia de lo que no le gusta en forma de evitar hacer esto o aquello: así como abomina de las novelas intelectuales, no le gustan los personajes vagos. Le gustan las imágenes fuertes y las opiniones de los escritores a los que admira, como William Faulkner o Henry James. De este último, de una carta que le envió el autor a su hermano, sacó el título de su novela más importante; así, en sus diarios transcribe, en inglés, el párrafo que lo ha cautivado:

Cada hombre que ha llegado a su adolescencia intelectual comienza a sospechar que la vida no es una farsa; que ni siquiera es una comedia gentil; que florece y fructifica, por el contrario, en la profundidad trágica más profunda de la escasez esencial en la que se hunden las raíces de su sujeto. La herencia natural de cada uno que es capaz de vida espiritual es un bosque indómito donde aúlla el lobo y el obscuro pájaro de la noche parlotea. (Donoso 2016, 86; traducción de Laura Judith Becerril Nava)³

De Faulkner utilizó una frase para el epígrafe de *Donde van a morir los elefantes*, aunque esta referencia haya sido anotada en sus diarios por lo menos cuarenta años antes de que se publicase la novela, como si la idea hubiese estado dando vueltas en su cabeza desde entonces y, por fin, se hubiera cristalizado en la última novela que publicó en vida. Una idea que, además, siempre se cotejó con su percepción de sí mismo:

Faulkner decía que la novela «es el oscuro gemelo», la vida secreta del escritor. El propósito del escritor no es iluminar el oscuro gemelo que todos tenemos, sino que proyectarlo en cuanto oscuro. De esta manera está proyectándose a sí mismo, está proyectando su historia, un pasado. Empujar más allá de la frontera la oscuridad. De eso se trata: empujar hacia el descubrimiento personal, hacia la aventura personal. Mi literatura no tiene misiones externas a ella, aunque sí internas respecto del autor. Creo que nunca se debe aplicar el «deber ser», cuando se lee una novela. Las cosas son malditamente lo que son. Me interesa la literatura que no se pueda reducir a una frase racional. (Piña en García Huidrobo 2016, 95-6)

3 Every man who has reached even his intellectual teens begins to suspect... that life is no farce; that it is not gentell comedy even, that if flowers and it fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depths —the depths of the essential dearth in which its subjects roots are plunged... The natural inheritance of everyone who is capable of spiritual life, is an unsubdued forest where the wolf howls and the obscene bird of night chatters.

Los diarios de Donoso se van configurando entre citas, reflexiones sobre lecturas, sobre modos de escritura, los contemporáneos, los clásicos, además de relacionar íntimamente lo que lee y lo que escribe —o lo que trata de escribir— con su experiencia vital, que siempre considera menor que la del resto, más cohibida, taciturna, tímida, miedosa. Algo lo ancla para vivir. Mas no para desear la escritura, para ejecutarla, aun sin saberlo, desde la apropiación de los otros. Asimismo, se apropió de otra lengua, porque hay varias entradas en sus diarios en inglés, un idioma con el que se sentía cómodo, pero que, sabía, no era su lengua materna.

En cuanto a desapropiaciones específicas, las experiencias que más anota Donoso son aquellas de las adaptaciones teatrales de algunas de sus obras. Por ejemplo, a su regreso del extranjero, y ya con intención de afincarse en Chile definitivamente, Donoso trabajó amistad con el grupo Ictus de teatro, así como escribió algunas piezas y adaptaciones, también, de sus obras narrativas. Narra, emocionado, el encuentro entre autor e intérpretes en un ensayo:

Lo más interesante, claro, no era el cambio de las estructuras teatrales, vivas y polémicas también sino la alteración. Las sucesivas mutaciones que iba sufriendo mi texto autoral, al irse transformando, poco a poco, en un texto actoral: el actor no podía, no debía decir exactamente los parlamentos como mi texto, no debía recitar mis palabras, sino utilizando la inteligencia y la sensibilidad de cada actor, aprovecharlas al máximo, improvisar, de modo que el texto final le resultara fácil de decir, natural: se trata de una obra «realista», que por fin, paradójicamente, ha resultado ambientada en la fantasía. En las tablas, a raíz de mi versión teatral, de mi texto, ha sufrido un personaje, tal vez el más ambiguo, difícil y fantástico de toda la obra, que apenas roza el texto de mi *nouvelle*: ha sido un personaje creado por el teatro mismo, por la escena, por ese espacio donde se mueven los actores, por las improvisaciones de estos a partir del germen ofrecido por mí, y esta inmediatez es la que me ha permitido escribirlo, concebirlo, crearlo. (Donoso 2016, 499)

De esta forma, ese trabajo artístico colectivo de construcción parecía sacarlo de su paranoia, de esa sensación de que no era considerado por el resto como el creador que era. Más adelante, en sus diarios, habla sobre la adaptación que se hizo de *Este domingo*:

El director de esta obra, Gustavo Meza, ha impuesto su óptica, su estética, su sello, su gusto a esta puesta en escena, descartando mucho que a mí me

parecía esencial, pero donde veo, ahora que las cosas ya están hechas, el esqueleto que era esencial para su punto de vista, para que la obra llevara su sello basándose, claro, en la adaptación al teatro en que Carlos Cerda y yo trabajamos durante seis meses. Muchos dirán que la novela quedó despojada de su poesía, su magia, su ambientación, su singularidad interior, dejando sólo el trazo grueso del nudo en que los cuatro personajes se enredan. Este, entonces, es mi Este domingo que tras un largo periplo de decenas de años y transformaciones sigue siendo mis «Guantes blancos» [...] Me gusta que una obra tenga una pluralidad de lecturas e interpretaciones y siga siendo o la misma. Esta versión es una interpretación, una de las tantas ópticas posibles para mirar mi novela madre, *Este domingo*, escrita en 1966; es una fracción del original —fracción desde luego fundamental y que lo abarca todo— pero podrían existir y quizás existirán otras fracciones que contenga otras cosas. [...] me reconozco en *Este domingo* y en todo lo que en la puesta presente falta: un árbol maduro, que al remecerlo deja caer sus frutos y sus hojas, pero que aun así, despojado, reconozco «este es un roble» o «este es un almendro», porque persiste en ellos una vocación única y diferenciada. Este árbol que veremos ahora es distinto, pero tan esencial al que yo pensé, que digo «ha cambiado», pero reconozco lo que es, y es mío. (Donoso 2016, 506)

Aunque Donoso no hable aquí, por ejemplo, de desapropiación o apropiación, pues no conocía estos conceptos y su función en la literatura, reconoce que a través de la interpretación el director de la obra tuvo que apropiarse de su texto para dar a luz un producto distinto, una puesta en escena que ya tenía, en cierta forma, dos padres. Es importantísimo cómo se cierra esta entrada: «Este árbol que veremos ahora es distinto, pero tan esencial al que yo pensé, que digo “ha cambiado, pero reconozco lo que es, y es mío”». El autor tenía muy claro que su obra no podía mantenerse inmutable, pero, a la vez, veía cómo conservaba su intimidad; de alguna forma, afirmaba su propiedad como una forma de mantenerse vivo en la obra. Es decir, primero ejecuta cierto movimiento de desapropiación, reconoce la interpretación, y luego vuelve a aferrarse a la obra para acallar su malestar, la fisura que siempre lo hizo vivir en vilo.

Del mismo modo, este malestar se veía en cierta forma aplacado al ejercer de maestro en el taller que convocó a nuevas figuras de la narrativa chilena, como Carlos Franz o Alberto Fuguet. La neurosis parecía diluirse en algo también cuando trabajaba con otros, o cuando charlaba con quienes había pactado hacer una biografía suya, Esther

Edward, Claudia Donoso o su propia hija: que alguien más escribiera su vida, organizara sus escritos, lo llevaba a pensar en la trascendencia de su obra y de él mismo como autor. La neurosis, con el resto, parecía caer, o atenuarse, pero en sus diarios, el espacio donde estaba él frente a sus múltiples máscaras para la escritura, se mostraba en su esplendor: un hombre que parecía construir una intimidad siempre frente a un espejo temible que quizás le devolvía un reflejo algo deforme, algo en lo que era doloroso indagar.

EL DESGARRO ÍNTIMO EN LOS DIARIOS, LA FISURA

Pero ¿qué tanto quería indagar José Donoso sobre sí mismo a través de la escritura de sus diarios?

Hay listas de lecturas, opiniones sobre tal o cual obra, autores, autoras, apuntes para posibles textos. El pensamiento literario de Donoso que, al parecer, no descansaba nunca, está vertido en sus diarios. El pensamiento, también, negativo, que de repente dejaba escapar una especie de culpa, de enajenación de su mundo: la fisura; ese mismo sentimiento de extrañeza que se percibe en sus novelas. Una especie de complejo de inferioridad que de pronto se transforma en ferocidad cuando encuentra opiniones que sobrevaloran lecturas que a él le parecen absurdas. Intenta escribir, crear una soledad de escritor, pero no puede, a su vez, aislarse completamente del mundo exterior y, tampoco, de una experimentación a nivel de técnica. No puede prescindir de tener presente que ha entrado en un juego de espejos en el que se pregunta si al escribir sus diarios no estará pecando de impostor, una duda que se planteaba Barthes y que anotábamos en el comienzo de esta investigación. Reescribimos la cita:

Sé que estos cuadernos no morirán conmigo, por esto tengo miedo de que mucho de lo que digo aquí sea trampa, mentira, pose, manierismo. Esta página —es maravilloso y terrible pensarlo— me sobrevivirá en los sótanos climatizados, antibomba de hidrógeno, donde se guarda, me complace decirlo, justo al lado de los originales de Lewis Carroll, de *Alicia en el país de las maravillas* [...]. Sin duda, este hecho me hará falsear un poco —espero que sea muy poco— la **imagen** de mí mismo que pretendo dar, pero voy a rajarme para que no sea así. Que lo que quede aquí sea la verdad, y así esta carne viva mía que son mis diarios me sobreviva además de las fantasías de mis libros. Por otra parte, este deseo puede no pasar de ser un

impulso. Puede terminar con este párrafo, y todo esto, y más que todo esto, y todo aquello que soy capaz de controlar, quede cifrado en forma mucho más clara y espontánea y compleja en mis fantasías, que dejarán dibujado el **verdadero** contorno de mis facciones. ¿Para qué esto, entonces, que puede terminar siendo sólo una **postura**, una actitud, la pose para un retrato victoriano, con el dedo marcando el libro, y detrás el cortinaje de *plush* rojo con borlas? No tengo fe en mi capacidad de entregar toda mi sinceridad cifrada en el código de mis libros. **¿Pero no existe también otra sinceridad, más sutil tal vez, más aterrada, o por lo menos con otra verdad, en la pose, en la actitud premeditadamente falsa?** (Donoso Serrano 2010, 12. Énfasis añadido)

Esta extensa cita no sale de los diarios editados por García Huidobro, sino de una cita que hace Pilar Donoso Serrano en su libro. De esta cita, a su vez, dice García Huidobro (2016, 12), tomando como fuente el comentario de la hija del autor:

Estas disquisiciones muestran los muchos sentimientos que orbitan en el ánimo de Donoso mientras escribe sus diarios. Como queda de manifiesto, su **espíritu dubitativo**, más por una condición crítica y fantasiosa que por inseguridad, en mi opinión, le enseñó prontamente a desconfiar incluso de esa «carne viva» suya, como llamó a los cuadernos en los que escribía casi todos los días. (Énfasis añadido)

Por supuesto, los comentarios que hizo Pilar en su obra son mucho más cercanos que los de la académica; son dolientes, con la precisión y la emotividad que le otorgaba ser la hija del escritor que de pronto se ve inmersa en la «intimidad» de ese padre, en sus contradicciones, en sus puntos flacos, en los dichos incluso hirientes sobre su familia, sobre ella. Comenta, a su vez, luego de copiar el fragmento de los diarios de su padre:

Uno no debiera conocer los pensamientos más íntimos de nadie. Menos, los de sus propios padres. Pero este registro quedó y debo abordarlo como lo que es: una desnudez del alma que implica también todo lo oculto y aterradorante que cada cual lleva dentro. Me enfrento, no sin tristeza, con los temores de mi padre y que debieron hacerlo sufrir mucho más de lo imaginable, marcándolo y limitándolo de manera definitiva (Donoso Serrano 2010, 34).

La extensa cita en la que Donoso habla de sus máscaras también la toma Alberto Giordano (2018, 137) en *El tiempo de la convalecencia* y

cierra con ella una reflexión sobre la posible creación o asunción de un personaje para hablar, aunque parezca paradójico, de lo íntimo: «Al disfrazarnos de tal o cual personaje y no de otro, en la elección y el cuidado de una determinada máscara, igual revelamos nuestras **inclinaciones** secretas».

Me he permitido resaltar algunas palabras en la cita de Donoso sobre la que discurren García Huidobro, Pilar Donoso y Alberto Giordano, y también algunas otras en los comentarios de ellos, pues he ahí la conjugación de lo que anotábamos en un principio como lo íntimo: aquello que demuestra las dudas, las inclinaciones. En la cita de Donoso es fundamental poner atención en su idea de proyectar una imagen, en que está ejecutando una escritura mimética, donde la vida y la ficción —no la ficción de la fabulación sino la de la escritura con cierta voluntad estética que él llama *pose* o *postura*— se funden, en cierta forma, para conformar una obra total, como podría haberlo definido perfectamente René Girard (1984, 29): «Literatura y vida se convierten en una sola cosa, no porque la literatura imite a la vida sino porque la vida imita a la literatura. La unidad de experiencia se alcanza en el nivel de una impostura que lo penetra todo». O, en palabras de la crítica chilena, «Definitivamente, para Donoso no hubo barreras entre biografía y escritura. En eso consistió la radicalidad de su poética, la excentricidad de su vida y la solidez de su obra» (García Huidobro 2016, 51).

¿Merece, pues, un análisis el compendio de diarios de un escritor, uno que no coordinó la edición de estos, sino que se volcó a su escritura solamente, aunque quizás con una conciencia clarísima sobre su ejecución?

En un diario caben todas las contradicciones de la vida cotidiana: hay días en que no aguantamos a quien más queremos, hay amores eternos que no recordamos a la mañana siguiente. ¿En qué quedamos entonces? ¿Un diario registra el yo o inventa el yo?

Ni lo uno ni lo otro; lo que hace es construir un personaje que hace las veces de un yo. «Máscaras textuales», las llamó Paul de Man. Y eso refuerza la premisa de que el diario cuenta con atributos que lo instalan en los dominios de la ficcionalidad. Pero, a diferencia de la autobiografía, donde esa ficcionalidad suele organizarse en una línea de tiempo, el diario apuesta por la fragmentación propia de la vida cotidiana. Literatura, sí, pero literatura hecha de esquirlas, astillas más que piezas completas de sentido. (23)

Ese sentido es el que apunta a la construcción de un escritor como personaje, como trabajador de la palabra: un escritor en constante duda, en la construcción de máscaras que se iban resquebrajando y que formaban parte de su acervo literario, además de elementos que dejan traslucir su vida personal. También, quienes escriben diarios son lectores de diarios. Y entonces, ¿qué buscan?

Quienes leen diarios indagan varias cuestiones: detalles íntimos, espacios, consejos, ecos, recomendaciones; en fin, todo lo que constituye las inclinaciones o afectos de las personas. Asimismo, los estudiosos de la literatura que leen diarios de escritores buscan prendas específicas en los textos, como ese rasgo determinante en la obra de tal o cual autor. Con Donoso, esa prenda, que se repite como una constante en su novelística y relatos, representa un malestar, una especie de culpa que, si bien sitúa a sus personajes en situaciones ambiguas, no proviene de la imaginación, sino de una sensación de no pertenecer a ningún mundo, ni estrato, ni condición, que aquejaba al autor, algo que lo hacía sentirse inseguro en todos los campos: familiar, escritural y social.

Este ser que no se atreve a nada, que lo único que quiere es disminuir y disminuir para no tener miedo a que lo mutilen y lo roben, ese ser, Humberto, era yo, y veo ahora, gracias a mis análisis, y sin saberlo entonces, que estaba planeando un ser que era una forma curiosa de autobiografía: puramente fantástico, urdido con las fantasías que desde siempre me acosaron, de alguna manera resultó ser como un calco de alguna cosa en mi interior: de toda mi impotencia latente, de mi impotencia frente a la creación sobre todo y su resultado la esterilidad (imaginariamente mía) en mi incapacidad de producir un hijo; en mi impotencia frente al mundo de la acción y de los hombres, mis hermanos, mis compañeros de trabajo, mis amigos metidos hasta las narices en la acción política; mi impotencia para darle una estructura coherente a mi vida. (Donoso citado en Donoso Serrano 2010, 388-9)

Para García Huidobro, este es el ejemplo de algo que mostraba Alain Girard (1996, 31-9) al escribir y reflexionar sobre el diario íntimo:

Los diarios se reconocen por la huida del tiempo, que hace del yo de hoy un yo distinto del de ayer, y la movilidad de las impresiones que hacen que uno se perciba a sí mismo como múltiple y contradictorio en el mismo instante, el sentimiento absurdo y de extrañeza que eso produce, la voluntad de ser sincero y la certeza de no poder conseguirlo, la hipocresía y la

mentira respecto de uno mismo, la impresión de que el espíritu flota sobre un fondo oscuro y cuidadosamente escondido, el amor a un mismo y el odio a uno mismo, el temor del otro y la atracción hacia la nada son algunos de los datos inmediatos de la conciencia de los redactores de diarios íntimos. El deseo de vivir y de tener una personalidad, a pesar de la disolución permanente del yo, la sed de ser feliz sobre un fondo de angustia y de desesperación, parecen ser los motivos esenciales, o más bien existenciales, que dictaron sus confidencias a quienes llevaron un diario.

Pilar Donoso Serrano, en cambio, con respecto al extracto de los diarios de su padre en que este se equipara con Humberto Peñaloza, el «Mudito» de *El obsceno pájaro de la noche*, lleva más allá del comentario y lo relaciona con su propia historia, de una forma terrible que, pareciera, ha ido contagiándose de la paranoia del padre. O que estaba dentro de su destino, en una suerte de genética adquirida, la genética de la fisura y del malestar:

Este paralelo con Humberto Peñaloza logró, de algún modo, teñir nuestra relación. Mezcló conmigo —y en su propia autoidentificación— ese aspecto del Mudito, del ser marginal, lo mezcló con mi falta de origen, la cual lo atraía y lo hacía sentirse mi «par». Es en esta atracción que me cría haciéndome sentir también un ser «distinto». Me convierte en un imbunche⁴ y una extrañeza del destino. Aparecen manchas en mi cara por una enfermedad, igual que las manchas de Humberto Peñaloza que crecen según la marginalidad, el silencio, lo diferente; manchas que ponen en él el signo de lo distinto, al igual que me hicieron sentir a mí. La pregunta es si esto fue una ironía del destino o una internalización tal de mi personaje asignado que llega hasta ese punto. (Donoso Serrano 2010, 389)

Vuelve José Donoso sobre este deseo de ser ese otro abyecto, tan lejano que da pavor, pero ya no en un diario, sino en su obra, en *El jardín de al lado* (1981), que a veces alcanza tal paralelismo con la vida del autor que produce cierto pudor al leerla, como si antes de que se hubieran publicado sus diarios y los comentarios de su hija, los lectores ya hubiesen

4 El imbunche en un personaje siniestro que aparece en *El obsceno pájaro de la noche*, un niño chico cuyos orificios han sido cosidos y que ha sido mutilado de otras formas para ejercer sobre él, y a través de él, la brujería, según algunas tradiciones del folclor del Cono Sur. Recientemente, la figura del imbunche aparece en la novela *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez, en medio de una trama en la que acecha también la brujería y la práctica de cultos oscuros.

estado en posesión de esa intimidad chueca, del fracaso verbalizado, el deseo del descenso hasta que se termine el sufrimiento de ser quien es: «Envidia: quiero ser ese hombre, meterme dentro de su piel enfermiza y de su hambre para así no tener esperanza de nada ni temer nada, eliminar sobre todo este temor al mandato de la historia de mi ser y mi cultura, que es el de confesar esta noche misma —o dentro de un plazo de quince días— la complejidad de mi derrota» (Donoso 1981, 239).

Porque rastrear la deformidad en *El obsceno pájaro*, las manchas o pústulas, la condición de único por marginal, es algo relativamente fácil, hay huellas explícitas. Pero, en *El jardín de al lado*, Donoso ofrece, a través de un espejo mimético, su malestar, gracias a una suerte de diario novelado por un autor que siempre será mirado en menos, por los otros, pero, sobre todo, por él mismo.

Culpable de no engendrar, culpable de no tomar partido político de forma pública y específica como otros, culpable de no ser otra cosa que un escritor que solo quiere ser escritor, Donoso, sin embargo, intenta en sus diarios hacer una poética del esfuerzo que implica la literatura, como lector y autor, pero es cierto que no puede sustraerse del mundo en el que vive y de las circunstancias externas, el dinero, por ejemplo, que fue una especie de elemento mundano que siempre lo obsesionó —la falta de dinero, por supuesto—. Y la ausencia de reconocimiento como escritor, que además estaba ligada a que él, en vez de escribir, tenía que ocuparse de otros factores como el económico y el social. No podía salirse de sus circunstancias. Pero la influencia de su entorno, a la vez, lo hacía distraerse de su escritura. Además, en algún momento detecta que sin vivir no puede escribir: «Tengo terror de haberme agotado de alguna manera, de no haber sido capaz de “ahorrar” vida y con ella, crear» (Donoso 2016, 35).

Claro que, poco a poco, lo cotidiano que deriva en íntimo en la escritura se convierte, a ojos de él mismo, en una fuente importantísima de literatura, como años después manifestaría en la revisita que hace a su *Historia personal del boom*:

La génesis de una obra de arte —y entre las novelas de que estoy hablando más de una lo es [las novelas del *boom* latinoamericano]— es misteriosa, sus raíces inevitablemente se nutren de territorios más oscuros y profundos que los que los creadores mismo saben: la vida diaria, las relaciones familiares, el entorno social de un momento, una comida en un restaurante, un paseo en

auto, sin que el escritor lo sepa, pueden ser mucho más determinantes que posiciones políticas, ideológicas y apariciones públicas. (Donoso 1998, 218)

Sus diarios tempranos son una muestra de su dubitación, pero también son una suerte de sustento en letras para demostrar que la literatura se hace también, y, sobre todo, con base en lo cotidiano, más allá de los «grandes» ideales y de las proclamas públicas. Lo íntimo, para Donoso, era parte fundamental de su *poiesis*. Eso se ve, insistimos, claramente en *El jardín de al lado*, donde el escritor, Julio, se la pasa rumiando su seca escritural, al tiempo que debe aceptar sin remilgos la generosidad de los amigos que tienen más suerte que él en el mundo:

A veces compensa tener amigos ricos. No quiero interceder aquí en favor de una adicción histórica y exclusiva, a los Scott Fitzgerald, por esta forma de convivencia [...] Sí: cuando hablo con Pancho me siento opulento, exitoso, todo un Scott Fitzgerald vestido de blanco almidonado, libre de la tiranía de mi *superego*, la cerveza tibia de mi vaso de cartón covertida [sic] en mágico gin-tonic en vaso de cristal cortado, y hasta joven, y desembarazado de mi discreta panza [...] Fingió rogarnos que «nos sacrificáramos aunque sólo fuera por amistad» aceptando este veraneo en su casa para cuidar a sus plantas, a Myshkkyn, su perro pug, y a Irina, su gata siamesa, cuyo colorido hacía juego con el del perro.

—Ustedes conocen mi piso en Madrid. Se los dejo todo abierto menos mi estudio que está hecho una cochinada. Pueden usar todo lo que hay en mi despensa, té, tragos, conservas, todo, voy a renovarlo todo a mi regreso porque todo estará pasado. Y hay un ciclo de Fred Astaire-Ginger Rogers en el Cine-Club, en Onésimo Redondo creo que es, yo nunca tengo tiempo para ir. No está mal mi casa para pasearse tres meses escribiendo. (Donoso 1981, 11-7)

Sabemos, por supuesto, que esa fue también la situación del Donoso histórico, que tuvo que aceptar varias veces las donaciones y colaboraciones de amigos para poder salir de sus líos económicos y sentarse a escribir en paz. De hecho, la amistad con Carlos Fuentes, que empezó en el congreso de intelectuales en Concepción, se vio coronada cuando el mexicano le prestó a Donoso y a su esposa María Pilar una casa en Ciudad de México para que pudiese avanzar en su tormentosa escritura de *El obsceno pájaro de la noche*. Lo que más bien consiguió ahí Donoso fue la excelente *El lugar sin límites* (1966), un texto que traviste el lenguaje, que se salta las concordancias de género para mostrarnos en

el personaje de La Manuela a un cuerpo que vive y sufre en realidades encontradas: el querer ser y el ser, tal cual.

Todos esos traslados, penurias y salvaciones, así como procesos de escritura, están consignados en los diarios de un escritor que lucha por su vocación, no solo con factores externos sino con sus demonios internos, aunque suene esto a cliché. Pero es que «Donoso siempre trabaja contra Donoso y el diario es su *sparring*» (García Huidobro 2016, 45). Podría anotarse también esa consignación de diario dentro, nuevamente, de *El jardín de al lado*: «Escribí mis quejas en mi diario, tan desgarrador que ahora no me atrevo a releerlo; pero al releerlo entonces para escarbar en mi rencor, y al volver y volver a escribir esas páginas, y darles vueltas y más vueltas, fui como depurándolo todo» (Donoso 1981, 252). Para quien haya leído *El jardín de al lado*, es imposible olvidar que este fragmento, el del diario, es parte del testimonio de Gloria, la mujer de Julio, el escritor que empezaba la novela hablando en primera persona; Gloria era un personaje secundario y termina siendo la autora del manuscrito que Nuria Monclús recibe para ser publicado. De esa manera, asistimos nuevamente a la presentación de un autor-autora desdoblado, travestido, escondido detrás de una narración que no es sino, al final, una máscara más, la del diario-novela.

Donoso creía en la escritura de un diario como ejercicio del escritor, hizo que su personaje llevara un diario, y eso, en su totalidad, nos presenta una imagen de que el diario, como forma, era lo ideal para la ficción y la vida. Porque en la escritura del diario aparecen cuestiones diversas, incluso sorpresivas para quien lo escribe, trasgrediendo la mínima idea de género o de intención o, como diría Juan Villoro (2002):

Los diarios más radicales ponen en juego un desconcertante sentido de la soledad. En esa zona residual, la literatura se resiste a asumir la condición de género. No *parece* una crónica ni una novela. Su único canon: escribir a lo largo de los días. El asunto tratado puede ser real o imaginario, personal o ajeno. Una bitácora de sueños, una parca lista de actividades o un desahogo de delirios son formas válidas del diario. Ni siquiera se necesita una noción de la lectura.

Decíamos anteriormente que la intimidad, si la definimos según Pardo, es, más que una certeza o un secreto, una suerte de desequilibrio natural del ser humano y que en un diario lo que se muestra es

eso: sus dudas, objeciones, deseos irresolutos, preguntas sin respuesta. No hablamos de la escritura desdoblada de un diario que, como dice García Huidobro, nos muestre a un escritor que de día es uno y, de noche, o a solas, con su diario, confiesa ser un personaje totalmente distinto. Más bien, en los diarios de José Donoso queda plasmado el desasosiego que de hecho muchos notaron en él al conocerlo: la inseguridad como escritor y como hombre. Y, quizás —y esto es una conjetura que se acerca peligrosamente a la tesis de la obra total, basada en la fisura personal y el autorrechazo— escribía sus diarios para, como habría dicho Barthes (1986, 367), justificar la escritura de un diario íntimo: «probar a los otros que “yo valgo más que mis libros” en mis libros: la escritura del diario se erige en una fuerza excedente, una fuerza plus (*Nietzsche: Plus von Macht*) que se supone suplirá los fallos de la escritura total; llamaremos *utópico* a este motivo, pues nunca se alcanzan los límites de lo imaginario».

Al parecer, más allá de sus novelas y cuentos publicados, lo que también le importaba al chileno era dejar en sus diarios una constancia de la génesis de su poética y del esfuerzo que le había costado durante su vida llevarla a cabo, ejecutarla, a pesar de sus inseguridades, de los problemas económicos, y en medios hostiles, como el Chile de su primera juventud, un país donde, según su testimonio, no se leía mucho, se leía solo a ciertos autores canónicos y en el que había que vender los libros puerta a puerta para pagar las ediciones. De una forma que oscilaba entre lo consciente y lo inconsciente, Donoso deseaba proyectar también lo que quería escribir a futuro, y así va bosquejando no solo estructuras, esquemas para formar personajes, sino también se ve que se perfilan sus obsesiones, la visión de sí mismo, ese complejo de inferioridad que lo caracterizó durante toda su vida y que exhiben también sus personajes. Así, como ejemplo, empieza a bosquejar una novela de juventud donde los protagonistas serán él y sus dos amigos cercanos, Armando y Fernando, y dice de ellos, al intentar situarlos literariamente, ya como personajes: «Aquí puedo hacer que lo que relato sea de cómo me he comenzado a dar cuenta de mi propia inferioridad física. La profunda admiración que tengo de la destreza, delgadez, oro, de los 18 de los otros» (Donoso 2016, 107). Sigue ese razonamiento ya no hablando de inferioridad, de modo general, sino que se califica, ya de frente, como «feo» y cuenta que ha ido a ver a un amigo a quien también lo considera así:

Tan cierto es esto, que voy a ver a mi amigo Zipper, primer año de Medicina, a quien también veo como feo, como yo. Trato de exponerle mis teorías acerca de su y mi fealdad. Es comunista, se enoja, dice que es todo una gran imbecilidad. Que no sea tonto. El intelecto es más importante. Pero unos tres meses más tarde, Fernando lo ve en el centro y se ha hecho la cirugía estética y se ha cortado la nariz. Pero en esa ocasión en que yo le hablé, me odió, me odió por tener que enfrentarse conscientemente ante el hecho de confesarse defectuoso ante otro ser con el mismo defecto. Yo no puedo decirle nada a Fernando y Armando. Es mi secreto, mi vergüenza, mi baldón. (108)

La intimidad de José Donoso, así como su desbalance, está basada —valga la paradoja— en lo que le falta con respecto al resto; es decir, en su diario varias veces hace estas comparaciones, «aliándose» simbólicamente con personas de su entorno que también tendrían algunas taras que él encuentra en sí mismo. Como en el caso de su hija, que, al descubrir los diarios de su padre, se encontró comparada con él y también calificada pobremente.

Pilar Donoso Serrano, luego de leer los diarios de su padre, quedó muy afectada. Ella misma lo dice constantemente en *Correr el tupido velo*, un libro que le llevó siete años de escritura y de reflexión dolorosa sobre la intimidad de su padre. Dos años después de publicada su propia obra, murió a causa de una sobredosis voluntaria de medicamentos. La opinión generalizada es que el suicidio de esta mujer, que prometía muchísimo como escritora, se debió al descubrimiento de esos diarios de su padre.

«Es el diario de vida que cuenta el reverso de todo lo que todo el mundo sabe sobre él, pero sin jamás nombrar el pecado», dice José Donoso, en un fragmento de su diario donde imagina una novela en que un viejo escritor muere y deja a su hija sus papeles secretos, sus diarios, y ella, algo conmovida, se suicida. Su hija Pilar, a su vez, comenta al respecto, hablando de las páginas que se seguirán en *Correr el tupido velo*: «Este proyecto es un intento de novelar su propia vida después de su muerte, ya que al parecer he logrado zafarme del fatal destino que él me asignó en su diario el 23 de abril de 1993. Aunque nadie sabe si uno es realmente un personaje y ese designio es insalvable» (Donoso Serrano 2010, 18).

Vemos que, aunque algunos de los fragmentos que elige comentar Pilar Donoso coinciden con otros elegidos por García Huidobro para

la edición de los *Diarios tempranos*, otros no son los mismos: son parte de los diarios que aún están resguardados en las universidades estadounidenses y que no tendrían un valor literario, por así decirlo, pero que para Pilar tenían otro valor, el emotivo, el familiar, y que tal vez fueron los que determinaron su trágico final. En *Correr el tupido velo* encontramos la faceta oscura de Donoso, sus inseguridades más profundas y, sobre todo, los complejos que lo acosaban y que luego irían formando las piedras angulares de su narrativa, además de ser parte de su cotidianidad, en la penumbra:

¿Por qué siempre he tenido la sensación de ser, de estar sucio, y que tiene que ver con mi familia, mi ambiente, la relativa pobreza (comparada con los millones de mis compañeros de colegio) en que yo crecí y la educación que me dio mi Nana? Siempre me he sentido relativamente sucio, calzoncillos, calcetines, camisetas, y muchas veces casi se podría decir que lo he cultivado [...] Me siento inmundado [...] ¿Qué relación real existe entre el olor de mi abuelo Emilio —y de qué origen era ese olor— con las viejas sucias de *El pájaro*? ¿Qué metáfora son para la inteligencia, la literatura, en último término? ¿Y por qué, como una suciedad imaginaria, relacionada con la sexualidad, es esa sensación de mi propia suciedad lo que me aparta, me separa, hace imposible o difícilísima, la relación mía tanto con las mujeres como con los hombres? Pienso que es olor al limbo, esa suciedad, esa suciedad “inexistente” pero que me mancha, y esta «suciedad» presente, la de mi seborrea (mínima, pero que me molesta) es lo que impide que todo el mundo, desde la Natalia, mi nieta, hasta los solemnes sociólogos y economistas que almuerzan en mangas de camisa en otras mesas del comedor del Wilson Center, me quiera, que es el olor que siento ahora, yo tengo un estigma o mancha, que a la gente le da asco y por eso no me quiere, y por eso no puedo comunicarme con ella, con nadie, y permanezco en el limbo de los que no han nacido. (Donoso citado en Donoso Serrano 2010, 36)

A continuación de este fragmento del diario de su padre, Pilar anota: «No estoy de acuerdo con este registro tan metódico y descarnado de todos los pensamientos, emociones y conflictos. Creo que si los seres humanos dejáramos plasmado todo aquello que pensamos y sentimos en cada etapa de nuestra vida, si reveláramos el testimonio de nuestra intimidad más verdadera, la mayoría seríamos bastante detestables, odiosos y abyectos» (Donoso Serrano 2010, 37). ¿Qué pretendía con esa acotación la hija de Donoso? ¿Exonerar, de cierta forma, los pensamientos de su padre, los que lo mostraban embadurnado de una porquería

imaginaria? En las entradas que ella anota le sucede más o menos lo mismo que criticaba en la actitud de su padre hacia ella, entre el odio y el amor, en una relación pendular dentro de los diarios, y que sería en gran parte la causa del impacto que generó este libro cuando se publicó, más allá de la «anécdota» de la homosexualidad de Donoso, que sería el chisme más «jugoso» para la sociedad chilena de ese momento.

Sin embargo, la escritora Esther Edwards, chilena también y quien fuera amiga personal de Donoso padre y que, asimismo, conoció y frecuentó en varias ocasiones a «Pilarcita», escribió, poco después de su trágica muerte, un artículo donde contaba que Pilar hija había intentado más de una vez acabar con su vida y que contaba esos episodios con «cierta gracia» en reuniones sociales; también, en algún momento, apoya la perspectiva de ver como exageraciones muchas partes de los diarios de su padre:

Cuando comencé a leer *Correr el tupido velo* sentí mucha ira, lo dejé en la mitad y no quise retomarlo en varios meses. Más tarde recuperé el sentido común y lo aprecié literariamente: es un libro bien hecho, muy doloroso. Deja claro que José escribe en sus diarios sin compasión por sí mismo ni por las personas más cercanas: por ejemplo, insiste en la ebriedad de María Pilar. Y como *Donoso dixit* (porque él lo dice es verdad). Ahora los conocidos comentan que ella era borracha y usaba dientes postizos. Y defienden al escritor: *¿Y para qué iba a hacer eso si no fuera cierto...? Sí, sí, claro que es verdad: era borracha*, opinan todos.

Y yo les pregunto: —¿Tú la viste así alguna vez?

Responden: —Noooo; pero es sabido. Tú la tienes que haber visto...!

Pero yo nunca la vi. Mis recuerdos de las muchas veces que compartimos reuniones, almuerzos, comidas, me autorizan para decir que nunca vi a María Pilar Serrano ebria en público ni en privado. Su chiste favorito, cuando se le preguntaba qué quería beber era: «Vodka tónica sin tónica». (Edwards 2011, 74)

Edwards cuenta también que lo que le afectaba a Pilar, en realidad, y que se lo comentó, fue que la gente se hubiese enterado de la homosexualidad de su padre a raíz de que investigadores, escritores y gente cercana al autor tuvieran acceso a los archivos de Princeton y Iowa, desde donde el chisme se regó como pólvora. De hecho, Pilar Donoso, cuenta Edwards en el mismo artículo, le pidió que no presentara la autobiografía de Fernando Balmaceda, antiguo amigo de Donoso, y

quien habría mencionado que aquel le confesó su homosexualidad. En una entrevista sobre el «escándalo» que habría surgido a raíz de sus memorias, Balmaceda (2003, 25) llegó a decir:

A José Donoso su homosexualidad le distorsionó la vida. Su caso me hace recordar el de Proust, quien tampoco en sus libros descubre una tendencia sino que la pone en sus personajes. De todas formas, Proust logró genialmente cubrir el conflicto. Pepe trató, pero... Ahí estaba esa torción del espíritu, es ambigüedad del sexo que lo llevaba a ocultar o falsear la realidad y personales percepciones en argumentos y personajes para mí no creíbles, y asumir para sí una personalidad pública ambigua, insegura y titubeante, y que en la intimidad transformaba, dejando aflorar un ser cariñoso, tierno, gracioso, culto e inteligente al extremo.

Por su parte, Edwards escribió también, entre otras biografías, una de Donoso, en 1997, un año después de la muerte del autor, *José Donoso: Voces de la memoria*. El libro habría sido escrito a petición del mismo autor, quien parece que siempre anduvo dándole vueltas al tema biográfico y autobiográfico, apuntando un poco a lo que hacían los otros escritores, dentro de un ejercicio mimético para, al fin, lograr ser.

Ser, ¿pertenecer?

Otro de esos elementos de desgarró en la vida de Donoso era el desarraigo que sentía, y no solo en Chile, sino con respecto a cualquier sitio al que arribara, y, a su vez, frente al lenguaje. Por eso estaba constantemente migrando, arrebujado en una esperanza, ¿de qué? Ni él mismo lo sabía, aunque muchas veces le preguntaron sobre sus viajes, sobre esa alma nómada que lo había llevado a vivir en tantos sitios para luego volver a radicarse en su país: «En Princeton me siento tan extraño como en Chile. Esa situación de extrañeza con el mundo no depende del lugar por donde se vive y tal vez sea esa sensación de extrañeza lo que nos abre las puertas del viaje» (Donoso 2016, 279).

El viaje lo pensaba Donoso no solo como un desplazamiento físico, sino como una traslación del pensamiento, a través, por supuesto, de la literatura, la lectura y, en su caso, la escritura, en la que incluso migra de su idioma, de su lengua, de su habla cotidiana:

Creo que justamente una de las aventuras del mundo contemporáneo es la pérdida de las raíces. Es demasiado fácil viajar. Es una época de grandes migraciones. La familia carece de unidad. **Padres, hijo, cónyuge, son**

intolerables. Hemos nacido en una sociedad no por elección propia, sino «ahí caímos, hermano», como dice Carlos Fuentes[...] La aventura de un chileno que pierde raíces es tan aventura como aquel chileno que las conserva. El perder mi idioma chileno me aboca a un problema literario. ¿Qué voy a hacer? Es mi problema existencial. (278-9. Énfasis añadido)

Donoso emprendió muchas veces una especie de huida, pero no solo a nivel físico, es decir, cambiar de ciudad, de país, de continente; su huida era la del lenguaje, la de cuestionar sus raíces para intentar asir un mundo propio, uno que sería ganado y trabajado a través de la creación literaria. Sin embargo, la huida, como se dio cuenta muchas veces, no era posible. Más que un escape físico, la idea de irse, para Donoso, era un escape metafísico, una forma de plantearse una nueva forma de vivir y, asimismo, de hacer literatura:

Tengo todo el cuerpo —toda el alma— adolorido y no me queda fuerza para nada. ¿Cómo voy a escribir con un drenaje tan importante y doloroso de todas mis fuerzas interiores, de todos mis recursos? No puedo. Creo que lo único posible es vivir fuera de Chile, fuera del alcance de Pilarcita y de su maledicencia. ¡Maldito el día en que se me ocurrió regresar de España! ¿A qué, para qué? Es bien poco, fuera del dolor, lo que obtengo de vivir aquí. Esa gloria literaria, esa paternidad literaria que María Pilar estima debiera ser mi mayor recompensa, no significa absolutamente nada para mí al enfrentar todos los demás problemas. (Donoso citado en Donoso Serrano 2010, 25)

La escritura, para Donoso, era confesional, y su diario, muestra de escritura e intimidad, revelaba los mecanismos de su forma de vida, siempre desde el complejo y la culpa o lo que hemos llamado la *fisura*. La misma que ancla a sus personajes en sus novelas y cuentos, ubicándolos en espacios liminales: un burdel de pueblo, un convento derruido que sirve de casa de acogida para sirvientas de la clase alta, y así los otros escenarios de su literatura que, al parecer, también eran espacios o atmósferas en las que él se desenvolvía. En una carta de 1958 a Carlos Morla Lynch, escritor de crónicas sobre historia y de un libro sobre García Lorca, Donoso (2016, 296) le dice:

Pero no sé si usted ha tenido alguna vez la sensación de que cada cosa que escribe, cada cosa que hace, por muy insignificante que sea, es una manera de liberarse de capas que a uno lo cubren de fundas que han estado

escondiendo lo verdadero y puro que hay en nosotros [...] Creo que todo libro es una confesión y la única manera de liberarse de los pecados es confesarlos, según dicen los creyentes católicos. *Coronación* es como confesarme a mí mismo y a todo un mundo decadente que he conocido y que me ha rodeado; y así renovarme para poder seguir creciendo.

Para hacer una confesión hay que sentirse culpable de algo, ¿no? O, más bien, intentar una especie de revisión de sí mismo: «Llevar un diario o exponerse en una confesión son ejercicios que podrían servir, entre otras cosas, para que el escritor realice sobre sus pensamientos y sus conductas “las transformaciones necesarias para tener acceso a la verdad”» (Giordano 2020, 103). La búsqueda de una verdad interior puede ser, por supuesto, complicada, pero también es cierto que esta búsqueda es también parte del ejercicio escritural de Donoso a cada momento; para la escritura de *Coronación*, por ejemplo, Donoso estaba bastante seguro de cómo debía proseguir paso a paso y quizás esta seguridad se daba porque estaba completamente abocado a su obra, al trabajo de escribir y planear su labor, sin interrupciones. García Huidobro dice que «quemó sus naves» para poder entrar en la escritura: renunció a su puesto de docente y se fue a Punta Negra, solo, para adentrarse en su obra. No estaba aún casado con Pilar Serrano y mucho menos tenía a una hija a su lado. Además, si dudaba, si se notaba en algún momento confuso sobre qué camino seguir, eran dubitaciones estéticas más que de calidad. En sus diarios queda consignada la dubitación a la hora de la escritura, también relacionada con las dubitaciones en su vida.

Ya para cuando inicia la aventura de *El obsceno pájaro de la noche*, las dudas de Donoso se disparan. De una fábula de tres páginas pasa a planear una novela que se va extendiendo; según él quiere ir dándoles más complejidad a sus personajes, pero, al tiempo que avanza, siente que no podrá dar la talla:

Por fin de nuevo más tranquilo... y no tengo nada que decir. ¿Cómo? ¿Por qué? Como en otras circunstancias de mi vida, tengo todo el deseo, el fragor adentro, tengo paz, tengo máquina y papel... y no puedo. ¿Qué me pasa? Las dudas me acosan sobre «The obscene bird of night». El tiempo que falta para hacerlo me pesa como el mundo sobre mis hombros, aterrado de que me aplaste, dudando de mis fuerzas. ¿Cómo? ¿Por qué? Este cuaderno no es para pensamientos analíticos[...] es para escribir. (Donoso 2016, 685)

Cuando quiere dejar hasta ahí su escritura, recurre entonces a sus lecturas para afianzar la técnica en un ejercicio mimético. Sabe que el trabajo constante, y bajo la guía de su acervo literario, puede rendir frutos. Y lo comenta, en primera persona, desde su diario, tratando también de explicar cómo es que necesitaba escapar de ese país suyo que se convirtió en el centro de sus ficciones:

Era un Chile de clases sociales definidas, y la gran aventura era pasar de la una a la otra. La casa alta era dictadora, mítica, señoreando arriba, rica o no rica, pero al fin y al cabo muy cerca del poder, una clase con la cual yo me hallaba socialmente emparentado y vinculado, pero sin pertenecer a ella cabalmente. Con *El obsceno pájaro de la noche*, creo yo, con la transformación de todas esas obsesiones y dolores en pura fantasía —enraizada esa fantasía en una realidad que era la mía y la de mi país, pero que no era «verdad» sino parte de lo que Freud y Otto Rank llaman «la novela de la familia» (*family romance*)—, me desprendí finalmente, creo yo, de ese terror, el más inmenso y permanente terror de mi vida. (Donoso 2016, 550)

Para Donoso era necesario distanciarse del espacio vital de sus resquemores, la casa familiar, la tierra, sus personajes entrañables y monstruosos. Si bien vivió desarraigado toda su vida, sabía que debía completar el movimiento de irse para cumplir con un destino para el que se sabía elegido: el de escribir.

LA ESCRITURA DEL DIARIO: EJERCICIO MIMÉTICO EXACERBADO

¿Se necesita de una personalidad especial para escribir un diario?
¿Acaso todo escritor o escritora sigue uno?

Para Julio Ramón Ribeyro (2003, 29-30), quien llevó durante toda su vida diarios, el diarista es un tipo especial de persona, más aún, de escritor:

Todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno. Es una forma de confesión apartada del rito católico, hecha para personas incrédulas. Un coloquio humillante con ese implacable director espiritual que llevan dentro de sí todos los hombres afectos a este tipo de confidencias.
Todo diario íntimo es también un prodigio de hipocresía. Habría que aprender a leer entre líneas, descubrir qué hecho concreto ha dictado

tal apunte o tal reflexión. Por lo general se analiza el sentimiento pero se silencia la causa. Las páginas se cubren de alusiones, de un simbolismo personal, como si quisiera promoverse un juego de adivinación. Yo mismo cuántas veces me he sorprendido de hallar en mi diario párrafos oscuros, que sólo un poderoso esfuerzo de memoria me ha permitido desentrañar.

Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad.

Soledad frente al amor, la religión, la política, la sociedad. La mayor parte de los diaristas fueron solteros. Los hombres casados, activos, sociables, que desempeñan funciones públicas, difícilmente podrán llevar un diario, ocupados como están en vivir por y para los demás.

Todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter, debilidad en la que nace y a la que a su vez se fortifica. El diario se convierte así en el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de ser registradas parecen adquirir un signo positivo.

En todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario. El resolverlo, trae consigo su liquidación. Un matrimonio logrado, una posición social conseguida, un proyecto que se realiza pueden suspender la ejecución del diario.

Todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte. (Énfasis añadido)

Me he tomado la libertad de resaltar estas oraciones en el texto de Ribeyro que hacen las veces de axiomas que definen lo que es un diario íntimo, y es que estas, a su vez, podrían haber sido escritas por Donoso para reflexionar sobre sus diarios, porque son las que definen su escritura o, por lo menos, lo que se deja traslucir de su personalidad de acuerdo con sus escritos. Siente culpa, constantemente, por no definirse en varias cuestiones y no llevar del pensamiento a la acción sus ideas para escritos; cree pecar de hipocresía porque se sabe dispuesto a la impostura incluso en la intimidad; se sabe condenado a la soledad porque siempre habla de su lejanía con respecto a los amigos, su esposa e hija. Y qué decir de la perspectiva que adopta sobre la muerte, a futuro, muy cerca, por el miedo y el dolor de su cuerpo, que él siempre calificó como más frágil que el del resto.

Pero hay algo más aquí, en esta reflexión sobre lo que significa escribir diarios, que Ribeyro consigna más bien en la introducción a *La tentación del fracaso*, y es que quien escribe diarios, generalmente, es alguien que también los lee y que, al disfrutar su lectura, quisiera emularlos, desde su personalidad que tiene necesidad de ese tipo de escritura:

Diré algo en cuanto a la génesis del diario dentro de mi propia obra literaria, ¿por qué surgió?, ¿cómo surgió? Lo cierto es que siempre me interesaron los diarios íntimos, desde la lectura del diario de Henri-Frédéric Amiel, cuando tenía catorce o quince años. Esa lectura despertó en mí una necesidad de emulación, pues uno tiende a imitar lo que lo impresiona, y luego, debido también a ciertos rasgos caracteriológicos, rasgos de mi propia personalidad que me empujaban a la escritura de un diario. (Ribeyro 2003, XVIII)

Es decir, quien escribe diarios ya ha tenido un contacto con ellos, desde otros ojos, desde otras intimidades. Solo entonces, quizás, el diarista pueda lanzarse a la expresión de la intimidad propia, desde un ejercicio que podría considerarse como mimético. De Donoso, García Huidobro (2016, 56) dice:

También refleja que las apropiaciones serán un recurso que empleará siempre, desde los primeros esbozos y en casi cualquier circunstancia. Cuando registra su visita a Gabriela Mistral en México, el lenguaje con que relata la anécdota delata que la está leyendo —o relejendo, sería más acertado decir—, ya que se le nota algo mimetizado con el estilo mistraliano, como cuando habla de «el cielo está jironado de azul» o «el aroma de los naranjales avanza como una ola sobre la ciudad», giros ajenos a su prosa y que sin duda evocan y recuerdan la escritura de Mistral.

Hay, sin duda, en el escritor de diarios, un deseo mimético en relación con su entorno, pero, sobre todo, en relación con otros escritores. Por supuesto, el ejercicio mimético del diarista, una especie de lectura *voyerista*, lleva aparejado una frustración casi segura: «Leo el diario de Virginia Woolf. Poco consuelo: 18 meses para escribir *Las olas*. ¿Cuánto llevo yo en el *Obsceno*? Meses de meses de meses y no avanzo. Pero juro que la semana próxima dejaré el capítulo cinco concluido, y el seis y el siete ya no presentan dificultades demasiado grandes», escribe el 7 de junio de 1963. Tres días después, el 10, sigue regodeándose en la idea de la comparación y la escribe ya de frente: «Virginia Woolf se me presenta como ejemplo y competencia, como amor y odio: agenda e impide» (Donoso 2016, 163). De esa manera, se cumple lo que Girard (1984, 29) dice sobre el deseo mimético: «si un individuo imita a otro cuando este último se apropia de un objeto, no puede seguirse ello sino rivalidad o conflicto». Si el escritor de diarios es o no consciente de este conflicto, no es importante, y tampoco lo es si es consciente de su

ejercicio mimético, aunque es muy seguro que Donoso sí haya tenido cierto grado de claridad sobre su deseo de imitar algunos modelos escriturales que, a su vez, eran reflejos de otras personalidades en pleno conflicto de creación. Claro que, entonces, ¿no cabe preguntarse si la escritura del diario, además de mimética, no es performática también? Habría que entender, pues, la escritura del diario como performática desde el momento en que el diarista conoce sus mecanismos de acción y de escritura y que, a su vez, despliega pensando ya en un lector. Donoso se sabía un escritor que estaba siempre abierto a las influencias, al tiempo que reconocía que, al momento de escribir su diario, su «desnudamiento» era también parte de ese juego de máscaras que mencionamos párrafos atrás.

Donoso también buscaba reafirmación, ante sí y ante el resto, y no solo en lo literario, sino también en lo íntimo, cuando su escritura roza partes sensibles de su psique, como lo sucedido con su homosexualidad, que fue uno de los temas que más explotó en el imaginario colectivo cuando se revelaron sus diarios. En la época en la que terminó *El lugar sin límites* (que también era el tiempo en que estaba martirizado con avanzar, sin éxito, con el manuscrito de *El obscuro pájaro de la noche*), pasaba por una fijación con un escritor que, según García Huidobro, habría sido R. V. Cassill, quien daba talleres literarios en Iowa y cuya primera novela, *The Eagle on the Coin* (1950), hablaría de la discriminación, mas no solo de la racial, sino también de la que involucraba a los homosexuales. Ya en Iowa, luego de su productiva estancia en México, en casa de Carlos Fuentes, Donoso escribe, saltando desde lo literario propio a los temas que encuentra en Cassill, y que lo llaman, desde lo literario y lo personal:

No sé. Quiero un largo período de paz y anonimato en una gran ciudad. Nueva York. Nadie se muere de amor en estos días. ¿Voy a ser capaz de escribir esta novela?

Homosexualidad de Cassill

Paranoia

La crítica de su libro y el muchacho homosexual que es expuesto por Cassill como venganza.

Partes del diario de Cassill (ver si me puedo conseguir eso con los Boyle). Estoy tan obsesionado con Cassill que *I break into* las cosas que ha dejado con llave. (Donoso 2016, 174)

¿Qué era eso que Donoso había dejado «con llave»? Podemos colegir que hablaba de sus tendencias homosexuales, pero no menos importante que sus cuestiones personales es la forma en que relaciona la literatura con la que se siente identificado con su propia experiencia creativa que, como en otros aspectos de su vida, se le planteaba siempre conflictiva.

Pero ¿de qué podía quejarse Donoso? De que su vida íntima no iba bien. Para Donoso, lo literario también era lo íntimo. Además, para él, su realización iba de la mano de la comparación, del reconocimiento del otro, en un juego mimético de dobles, donde, primero, Donoso exhibe su admiración por tal o cual texto o autor, al tiempo que esperaba que sus pares contemporáneos lo validaran con su buena lectura y comentarios favorables. Así nació, de este juego mimético, la amistad con Carlos Fuentes: Donoso había leído *La región más transparente* (1958) y fue por ello por lo que quiso conocer al mexicano en Concepción, durante el simposio de intelectuales, sin esperarse que aquel lo reconociera de inmediato y que se celebrara el encuentro, pues él, a su vez, había leído *Coronación* (1957), que había conseguido por vías que Donoso no podía explicarse. El deseo mimético, el de los dobles, debe ser, según René Girard (1984), recíproco. Pero, además, entrar en esta dinámica se vuelve para los protagonistas un juego viciado que no tiene fin y que tarde o temprano los llevará a la frustración. O por lo menos a uno de ellos: «La acelerada reciprocidad de relaciones miméticas engendra un siniestro dinamismo. La acción del obstáculo-modelo determina un sistema de retroalimentación, un círculo vicioso cada vez más apretado. Más allá de cierto umbral, el individuo ya no puede dominar y ni siquiera ocultar este mecanismo que termina por abrumarlo» (63).

Más tarde, este reconocimiento seguro también lo esperaba Donoso de los otros del *boom*, los más importantes, García Márquez y Vargas Llosa, porque también con ellos había establecido una suerte de espejo a la hora de escribir. Por ejemplo, *El lugar sin límites*, que nació como una idea para un relato, mutó y se convirtió en una novelita de gran impacto, pero durante su factura, Donoso dudaba, no del tema, sino del punto de vista, y de cómo tenía que estar estructurada, y anota en su diario, para tratar de despejarse:

La Manuela y la Japonesa en la iglesia, con las demás mujeres. Pero esto no está bien. Tengo que releer a García Márquez para lograr una superficie

lisa y perfecta como en *El coronel no tiene quien le escriba*. Omnisciente es lo perfecto. Esto tengo que pensarlo, me puede resultar un cuento verdaderamente colosal. [...] Tendría que tener humor, bastante. Lo que pasa con *El coronel* es que tiene una espina dorsal, una línea muy definida, alrededor de la cual se aglomeran los hechos. Y esa línea resulta, es simbólica y orgánica. Tengo que buscar para «La Manuela» una línea similarmente orgánica. (Donoso 2016, 161)

Seguro Donoso se preguntó alguna vez si García Márquez habría tomado como referencia alguna obra suya. O si la hubiera apreciado siquiera. Con Vargas Llosa, con quien tenía una relación más cercana, sí existía este tipo de aprobación mutua, sabía que el autor de *La ciudad y los perros* sí consideraba su obra. De hecho, ambos escritores, el colombiano y el peruano, votaron a su favor en 1971 para que Donoso obtuviera el premio Biblioteca Breve, con *El obsceno pájaro de la noche*, con el resultado que, más bien, conocemos todos: el premio se declaró desierto en solidaridad con Carlos Barral, quien se separaba de la casa editorial.

El obsceno pájaro de la noche, esa obra que debió ganar el premio que consagró a un joven cadete Vargas Llosa, la obra más ambiciosa y, a la vez, monstruosa, de Donoso, es quizás lo que él planeaba como un espejo, en un ejercicio de escritura que fue consignando maniáticamente en sus diarios, así como, apunta, había hecho Virginia Woolf con *Las olas*. Le hubiese gustado a él hacer un curso para desentrañar la construcción de algunas novelas, dice García Huidobro (2016, 557), y registra el fragmento de una conferencia inédita en la que Donoso nos habla de ese anhelo:

Siempre he deseado tener la oportunidad de dictar un curso que podría llamarse «La intención del novelista», comparando las cartas de Flaubert sobre *Madame Bovary* con el producto terminado; o las notas de Virginia Woolf en su diario sobre el trabajo de *Las olas* con la novela que todos hemos leído, para mostrar cuán diferente e incontrolada, cuán radiante es la obra definitiva y qué poco sabía realmente el autor sobre ella. Si es verdad que en toda creación artística hay una arrogancia infinita, esta va apareada con la modestia ante el logro, en la crítica que de su obra hace el autor. Flaubert y Virginia Woolf describieron el dolor, la gloria y la dura faena que todo ello involucra, en sus cartas y diarios, con la guardia baja, por así decirlo. (Donoso 2016, 557)

Donoso había llegado ya a la conclusión de que, en su caso, el autor se desnudaba y podía conocerse a sí mismo cuando escribía sus novelas. O, por lo menos, intentaba atisbar esa falta de unidad del ser humano que él siempre quiso plasmar en sus personajes. En una entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Donoso (2016, 556), dice:

En esta novela, creo que me desbando completamente y lo que me interesa es darle [sic] caza a los fantasmas, o no darle caza a los fantasmas, sino que ver qué es fantasma y qué soy yo. Cómo te diré... escribí esta novela un poco para saber quién soy. Y creo que en ese sentido es distinta a las otras. En las otras yo empecé sabiendo quién era. En esta novela empecé sin tener la más puta idea de quién soy. Entonces, en ese sentido por supuesto, la forma tenía que cambiar. Pero la forma no cambió porque yo quise cambiarla, sino que la forma se me cambió.

El pájaro, como él lo llamaba, era su espejo, de esos que hay en las ferias y que muestra al sujeto deformado. Y en sus diarios aparece el juego terrible que fue escribir esta novela. Un juego de vida y muerte de once años, desde que concibió el relato de «El último Azcoitía» en 1959, hasta la publicación de *El obscuro pájaro de la noche* en 1970, por la editorial Seix Barral.

En algunas notas conocemos que desiste de la escritura, en otras que la retoma, dependiendo del humor y del material que cree o no tener. Pero siempre que escribe, se proyecta hacia la aceptación del resto, de hacer una obra de calidad como tal o cual, que se adscribe a ese deseo mimético que tenía Donoso (2016, 575) a toda hora:

Creo que por ahora, por fin, me va a salir el «Azcoitía», y creo que en la forma de una novela corta. Puede resultarme maravilloso y completamente decisivo para mi producción; me pongo sin duda en la línea creadora Borges-Cortázar-Kafka, etc. Creo que a Carlos Fuentes puede llegar a sobrecogerlo de maravilla, que es lo que quisiera, y me gustaría hacer que «Azcoitía» saliera lo más posible de Chile. Creo que puede ser un libro único, con algo a lo Hermann Hesse (*¿Narciso y Goldmundo?*) Sí, tal vez en el tono arcaizante, pero él vuelve a la Edad Media, yo, a lo nuestro americano que es el siglo pasado.

El proyecto de *El pájaro* era tan ambicioso que lo colocaría al nivel de esos escritores a los que había leído y que admiraba y le valdría el reconocimiento de los autores contemporáneos, con lo que se

completaría la relación de reciprocidad que se desea en una relación mimética. Claro que, para llegar a esa cima, hubo de trabajar muchísimo, armando, rearmando y desechando borrador tras borrador, somatizando la escritura del pájaro que casi «le comía las tripas».

Da cuenta en los diarios también de las influencias y de dónde se ha nutrido para componer ciertos episodios de la novela. Así, dice que debe buscar en *The Ordeal of Richard Feverel*, de George Meredith (1859), una novela que trata sobre un peculiar sistema de educación que establece un padre viudo con su hijo. Algo así como un embrión de lo que Donoso luego transformó en la quinta llena de «monstruos» donde se educa Boy, el hijo de Jerónimo Azcoitia. Escribe sobre un espejo deforme, sobre las referencias de mucha literatura que consumía a tiempo completo. Es posible que gracias a sus diarios pueda rastrearse gran parte de estas influencias.

Donoso llevaría este deseo de reciprocidad, mimético, a *El jardín de al lado*, cuando el protagonista, Julio Méndez, se encuentra con la agente Nuria Monclús —inspirada en Carmen Balcells— acompañada nada más y nada menos que de Marcelo Chiriboga, ese autor ficticio, súper exitoso, que inventaron Carlos Fuentes y Donoso para darle a Ecuador un miembro para el *boom*. Al desdoblarse dos veces en *El jardín de al lado*, Donoso cumple su fantasía, la que ya tenía hace rato plasmada en sus diarios. Es decir, se desdobra en esa imagen exacerbada de Julio Méndez, un escritor atrapado en un matrimonio algo ingrato, abocado a aceptar las ayudas de amigos mejor situados en el mundo, al tiempo que lucha con la página en blanco y con las deficiencias de su obra. También, empieza a desdoblarse en la figura de Chiriboga, que es quien debería ser él: exitoso, arrogante, subido en el pedestal de sus reediciones y la lectura de sus muchos fanáticos entre los que se encuentra, claro, Julio.

Es, además, interesantísimo ver cómo después evoluciona el personaje de Chiriboga en la narrativa de Donoso: un escritor que parece ser una figura deseada pero que termina siendo algo ridícula en el ambiente intelectual, un escritor decadente y solo abocado a sus vicios luego de que descubriese que la fama es un poco absurda.

Donoso enfrenta a Chiriboga con una nueva versión suya, quizás producto del recuerdo de sus años jóvenes en que llegó a dar clases en Estados Unidos, el protagonista de *Donde van a morir los elefantes*,

Gustavo Zuleta. Este último, chileno, casado, deseoso de un algo más que no llega a identificar, arriba a un pequeño pueblo en Estados Unidos para dar clases, amparado en un falso prestigio académico y escritural, y se encuentra cara a cara con su ídolo, Chiriboga, quien ya es un escritor cargado de clichés, borracho, violento, bufonesco a ratos, y que le disputa el objeto del deseo a Zuleta, la Ruby, esa enorme estudiante gringa que Zuleta deifica. ¿Por qué ese hombre soez y supuestamente genial, que es Chiriboga, puede tener a la Ruby y no él?

El personaje de Chiriboga era muy bueno para desaprovecharlo. Siguiendo ese juego de espejos y rivalidades, como lo postularía René Girard en su ensayo sobre Nietzsche, el triángulo amoroso que Donoso desarrolla en *Donde van a morir los elefantes* es bastante similar al triángulo amoroso-literario-filosófico que habría podido darse entre Friedrich Nietzsche, Richard Wagner y la esposa de este último, Cósima, y que René Girard analiza desde el punto del deseo mimético que en algún momento se vuelve una obsesión y desemboca en la locura de uno de sus integrantes. ¿Es posible, se pregunta Girard, que la Ariadna de la que habla en algunos escritos Nietzsche, haya sido Cósima? ¿Y quién habría sido, entonces, Dioniso? Al principio, el dios que recibe a la mujer del héroe trágico habría sido Wagner, luego de que Cósima abandonara a su primer esposo, Hans Von Bülow. Pero luego, tomando en cuenta la distancia que se dio entre el músico y el filósofo, Dioniso habría de pasar a ser una alegoría de sí mismo, para Nietzsche, en un juego de espejos y de dobles miméticos. Algo así parece desarrollar Donoso con Chiriboga: primero hace de él un autor infaltable en las letras latinoamericanas; luego, lo presenta como alguien de quien se espera, en vano, aprobación y, por último, lo convierte en un escritor decadente que parece más un charlatán que un intelectual. Más o menos el mismo proceso que expone Girard sobre Nietzsche y su relación con Wagner, que pasó de la admiración al odio.

Podríamos pensar a simple vista, por relación, que Donoso leyó la interpretación de Girard sobre estos triángulos en que lo que prima es el deseo mimético, pero en verdad este juego de espejos con un rival —muy dostoiévskiano, como también apunta René Girard— él lo venía ya practicando en su escritura y, sobre todo, lo anunciaba en sus diarios. Su hija Pilar transcribió y comentó el fragmento de uno de los cuadernos de su padre en el que este habla de cómo habría nacido en su

mente la figura de «El Mudo», Humberto Sanhueza, a raíz de que trabó conocimiento con un personaje real que, además, se acercaba a él de una forma muy extraña, más que como dobles, como siameses:

Tengo, sin embargo, grabada otra imagen de la disolución y el fracaso y de la soledad, mucho más cerca de mí, y con ciertos ribetes muy importantes. Se trata de Jorge Sanhueza. Jorge Sanhueza era... ¿qué era Jorge Sanhueza? Pequeñísimo, como el Mudito de *El obsceno pájaro de la noche*, con un rostro fino y sensible, que con el tiempo fue descomponiéndose, de una timidez enfermiza, le temblaban las manos con huesos como de pajarito, siempre un poco húmedas, un poco blandas, y los ojos rara vez miraban de frente detrás de sus pequeñas gafas: tenía rostro de niño que no piensa madurar jamás. Su ingenio, su simpatía, lo hizo durante un tiempo el *enfant gâté* de la inteligencia santiaguina [...] Pero, sobre todo, y su ingenio lo hacía acreedor a estos favores, se acercaba a señoras distinguidas y buenas mozas generalmente, supongo, y se enamoraba de ellas. El caso de Inés Figueroa, la mujer de Nemesio Antúnez, es uno; el de Poly del Río es otro. Inés, fascinada con el personaje, organizó unas «jornadas» o algo así en su casa de la calle Guardia Vieja, en que Jorge analizaba cosas de literatura chilena, y los invitados escuchábamos o interveníamos. De alguna manera, Jorge tenía la facilidad para «intervenir» entre marido y mujer, su presencia, que poco a poco se iba haciendo ubicua en las casas, solía destruir la intimidad conyugal. Desde luego, la relación de «secretario» de Humberto con respecto a Jerónimo-Inés está, en cierto modo, basada en lo que sentí de la relación Jorge Sanhueza-Inés-Nemesio: que por un lado, ellos se nutrían de la dolorosa envidia del inferior, Jorge Sanhueza, y que a su vez, Jorge Sanhueza no podía vivir sin ellos. (Donoso Serrano 2010, 78-80)

En un primer momento, Donoso identifica a Sanhueza, quien sería, en cierta forma, la base para construir al mudo de *El obsceno pájaro de la noche*, pero no solo porque pudiese tener «taras» visibles, sino por una condición interna de pasar desapercibido, siendo un segundón, que, sin embargo, se hacía imprescindible en todas las tertulias. ¿Qué habría de raro en este retrato? Poco después, Donoso sigue hablando de Sanhueza, pero lo relaciona consigo y con el nexo que él mantenía con los matrimonios de amigos ya citados:

Esta relación, precisamente, puede haber sido algo completamente subjetivo de parte mía, reflejo del o que yo también sentía respecto a Inés y Nemesio [...] Yo, modestamente, formaba parte de esa corte. Muchas veces, lo reconozco, me propasé escandalosamente, pidiendo mucho más de

lo que, lógicamente, se me podía dar [...] Yo, claro, cuando ellos vivían en USA y yo también, estuve enamorado, con un amor adolescente cuando ya no era adolescente, de la pareja perfecta Inés-Nemesio, envidiándolos, adorándolos, contemplándolos, y sintiendo todo el tiempo, como es natural, que yo no tenía más que un papel muy tangencial de amigo de la casa en su vida. A pesar de reconocer que esto era natural, el dolor era una constante, y mi imposibilidad de tocarlos más allá de la raya que me ponían como límite, y sentí todo el tiempo, hasta el final, que puede ser algo completamente subjetivo mío, y, sin embargo, tengo razones, ya que el *pattern* se repetía, para creer que si bien había algo de subjetivo, no lo era enteramente, sentí que mi dolor aumentaba su felicidad, que la mantenía. Como en el caso de Jorge Sanhueza, que ya en un momento de mayor disolución del matrimonio, tuvo junto a ellos el mismo papel. (78-80)

Ya no solo identifica a Sanhueza como una especie de tercero entre los matrimonios de sus amigos, sobre todo de los Antúnez, sino que lo convierte en su doble, pues se reconoce a sí mismo como también un tercero en conflicto, un tercero que desea desde dentro pero, a la vez, desde lejos. Al final, es Sanhueza quien da, sin embargo, el paso decisivo para concretar esta identificación:

Sin embargo, hay que consignar un dato curioso, que quizá sea el que une y cose toda esta aparente disquisición, con el eje de *El obsceno pájaro de la noche*. Y es esto: que una noche cuando yo regresaba tarde a casa, antes de casarme, me encontré con Jorge en la esquina de Providencia con el canal San Carlos. Sacó un libro, me lo mostró, dijo algunas cosas, y como tartamudeando agregó: «¿Sabías, tú, Pepe, que hay muchas personas que de cara nos encuentran parecidos? Claro que esto no te gustará nada, pero...». A mí, con mis complejos de hermano enclenque, aunque alto, de dos hermanos atléticos, no me gustó, en efecto, nada, aunque no podía ignorar esa sensibilidad, esa disolución a punto de disolverse en la cara de Jorge Sanhueza, incluso de admirar la inteligencia de esos ojitos detrás de los anteojos que siempre se resbalaban. Yo era Jorge Sanhueza; a través de nuestras relaciones paralelas aunque tan distintas con Inés Figueroa, a través de nuestro parecido físico que yo rechazaba. Yo era el Mudito: y sólo cuando Humberto Peñaloza aparece en los esquemas de *El obsceno pájaro de la noche*, comienza a relegarse a segundo plano la figura de Inés-Jerónimo, a hacerse fantástica, como sin duda eran fabulosos Inés y Nemesio. (80)

Constantemente, en sus diarios, papeles íntimos, conferencias inéditas, ensayos y otros textos que están en poder de las universidades de

Iowa y Princeton, Donoso hace alusión a este tipo de episodios, incluso los más retorcidos o bochornosos, como el que acabamos de copiar, que muestran la génesis de sus obras, un nacimiento signado por los juegos y angustias especulares que se tejían en una mente siempre alerta, siempre al borde de la paranoia, jugando con un doble que ya no es solo *sparring* para la escritura, sino que parece desdoblarse y cobrar forma en alguien que ha conocido en la vida real, y que se transforma en un personaje, luego, con rasgos suyos y del otro monstruoso.

Este escritor en constante duda, que anotaba sus tropiezos y angustias en su diario, que vivía la literatura como si habitara una de sus ficciones, que se desdoblaba constantemente para narrarse y reflejarse a través del lenguaje, después trasladó sus reflexiones ya no a un escrito íntimo. José Donoso se desdobló como uno de los autores que dejó testimonio, en primera persona, pero a la vez de forma periférica, de uno de los movimientos más importantes de la literatura universal.

CAPÍTULO SEGUNDO

HISTORIA «PERSONALÍSIMA» DEL *BOOM*

Para un estudioso de la literatura, o incluso para un aficionado, el término «*boom* latinoamericano» o el «*boom* de la novela latinoamericana» es algo bien conocido. Es, podríamos decir, un término que pasó ya a formar parte de la historia de la literatura, no solo de nuestro continente, sino de la literatura mundial. Pero ya transcurridos, por lo menos, cincuenta años del *boom* —si aceptamos que existió y marcamos como fecha tentativa de inicio los mediados de los años 50 y su fin diez años después—, ¿podemos decir certeramente de qué se trató este fenómeno? ¿Fue, de hecho, un suceso literario o solo un término para designar un acontecimiento editorial y de mercado?

En este estudio podemos mediar y decir que el *boom*, a nuestro criterio, fue una etiqueta que empezó a ser usada comúnmente por la crítica y los periodistas para hablar de un grupo de obras publicadas entre los últimos años de la década de 1950 y 1970, novelas y relatos escritos por algunos autores latinoamericanos que, a su vez, se frecuentaban y que vivían, en su mayoría, en Europa y no en sus países de origen. De estos escritores, los dos más representativos vendrían a ser Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. A estos dos nombres se suma el de Julio Cortázar. Carlos Fuentes también aparece frecuentemente nombrado miembro. Pero ¿y los otros autores —y autoras— que escribieron

grandes obras de la narrativa en ese momento, formaron parte del *boom*? ¿Qué pasaba con el caso específico de José Donoso?

En 1972 apareció *Historia personal del boom*, una suerte de ensayo y memoria personal, aunque a la vez colectiva, de una época en la que supuestamente se habría desarrollado o explotado (para ser más exactos y emparentarnos con el término *boom*) el fenómeno de la novela latinoamericana. En este libro, José Donoso da cuenta de sus lecturas, que incluyen las grandes novelas del llamado *boom*, y también habla de las relaciones personales entre estos actores, incluyéndolo a él, dentro de un escenario que, si bien había visto su nacimiento en Latinoamérica, pronto fue una especie de *representación* de la literatura latinoamericana a nivel mundial.

Y distinguimos la palabra *representación*, porque la imagen, la apariencia, para hablar del *boom* de la novela latinoamericana, es fundamental.

LA IMAGEN DEL BOOM DESDE FUERA

La palabra *boom*, de la que muchos han abominado para referirse al fenómeno editorial de los años 60, al parecer, apareció por primera vez en un artículo que Luis Harss escribiera en la revista *Primera plana*, dirigida por Tomás Eloy Martínez. En él, hablaba un poco sobre los nuevos y destacados narradores de Latinoamérica, a quienes había retratado y entrevistado en un libro titulado, en inglés, *Into the Mainstream* (1966), y que ese mismo año sería traducido al español con el nombre de *Los nuestros*. Harss, en esos tiempos, inició su proyecto por encargo, fue llegando casi por azar a nombres de unos y otros, recogiendo por aquí y por allá sus narrativas y, de esa selección, podría decirse, nace la primera alineación del *boom*. De la acuñación del término *boom*, Harss opinó, años después:

Me hace gracia el hecho de que una palabra inglesa, que me vino de una referencia al *boom* económico italiano, haya llegado a definir una época de la historia literaria. Yo nunca usé esa palabra con ese énfasis, pero alguien se agarró a ella y pasó a ser una especie de emblema de esa literatura. A mí siempre me pareció una palabra un poco tonta, pero simpática, para hablar de la explosión de la literatura. Como algunas chicas, que son muy lindas, pero un poco sosas. (Harss 2021, entrevistado por Juan Cruz)

En *Los nuestros*, Harss incluyó entrevistas y ensayos sobre Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier (aunque el mismo Harss ha confesado, luego, que no tenía mucha cercanía con este y que más bien le desagradaba su figura pública), Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, João Guimarães Rosa y Juan Rulfo. Tres años después, una nueva edición de *Los nuestros* incluye un prólogo donde Harss establece una genealogía de la novela latinoamericana de la que, después, también confesaría que no sabía mucho cuando empezó el proyecto de los retratos de los escritores.

Iba descubriendo las cosas que yo quería o debía saber. Pero años después aprendí sobre la literatura hispanoamericana, de la que yo no sabía mucho. Me sorprendió que hubiera estos escritores. Gracias a mis estudios en Stanford podía distinguir literaturas, así que entendí pronto que había una especie de cerebro colectivo que estaba funcionando en Hispanoamérica. En esa época era un verdadero descubrimiento literario, también para mí. (Harss 2021, entrevistado por Juan Cruz)

Además, arguye en el «Prólogo arbitrario» que incluyó en la edición de 1969, que no había entonces, cuando comenzó su investigación, un aparato crítico latinoamericano por el cual guiarse o al que asirse en búsqueda de referentes literarios. Más bien, se queja de algunos pareceres bastante generalizados y que ignoraban la realidad escritural del continente:

«América, novela sin novelistas», fue la tristemente célebre conclusión a la que llegó Luis Alberto Sánchez, peripatético tasador de nuestra producción literaria. En nuestra parte del mundo, dijo, la realidad, eternamente inasible, sobrepasaba la ficción; su abrumadora inmensidad se negaba a toda clasificación formal [...] Penosa impresión que compartían muchos de los contemporáneos de Sánchez, condenados a sentir por el continente un amor no correspondido. (Harss 1969, 51)

Algo parecido apunta Roberto Fernández Retamar, aunque más desde el lado técnico, en su obra *Para una teoría de la literatura latinoamericana* (1977) donde, a su vez, cita a Kurt Schnelle: «La ciencia literaria latinoamericana, que hubiera debido darnos, al resto del mundo, un conocimiento de los nuevos fenómenos literarios del continente, se halló inhibida en la presentación de los nuevos productos literarios debido

al hecho de que en Europa había “clásicos” con los cuales no se podían comparar a primera vista las grandes muestras de la novela latinoamericana» (Schnelle citado en Fernández Retamar 1995, 89).

Podríamos decir, pues, que el libro de Luis Harss, al poner su lente sobre nuevos escritores, como Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez, en ese entonces, junto con otros que ya tenían una cierta trayectoria, como Carpentier y Borges, hizo que hubiera una visibilidad sobre una «nómina» de autores que, desde varios puntos del continente, estaban rompiendo esquemas, estéticas, para crear universos. Además, estas escrituras, sin dejar de contar las realidades de sus respectivos países, hacían que la narrativa latinoamericana pareciera continental, es decir, se hablaba ya no solo de literaturas nacionales, sino regionales, con puntos de contacto, como los convulsos procesos sociales, situaciones de pobreza, racismo y otras cuestiones.

Pero, además de las particularidades de la literatura que estaba dándose en Latinoamérica, parte del éxito del libro de Harss se debió también a su punto de vista casi extranjero, pues él no estaba inmerso en ningún circuito literario del continente, sino que estaba terminando sus estudios en Norteamérica y no tenía conexión alguna con los autores que luego entrevistaría, lo que, a su vez, le daba cierta ventaja: «Justamente porque miraba desde afuera, sin compromisos ni ideas hechas, dije lo que me daba la gana, y puse el énfasis más bien en gestos y actitudes, como si moviera personajes de una novela. Evité la jerga y la mayoría de las pedanterías con que los enjundiosos críticos literarios encaran sus temas» (Harss 2012). Según Tomás Eloy Martínez, a raíz de *Los nuestros*, Harss se convirtió en «el más famoso e influyente cronista de la literatura latinoamericana». ¿Exageraba Eloy Martínez? Lo que sí es cierto es que Harss se convirtió, gracias a sus viajes y conexiones, en un promotor de algunos autores, que luego serían quienes encenderían la mecha del *boom*. De ese modo, fue Harss quien comentó con Paco Porrúa, editor de Sudamericana, con sede en Buenos Aires, que había leído a un casi desconocido escritor colombiano que residía en México. Harss le dio a Porrúa dos libros: *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los funerales de la Mamá Grande*. De ahí que se haya producido la negociación por la obra que García Márquez estaba escribiendo en ese momento, *Cien años de soledad*, la novela de la que puede decirse, con certeza: «Solo a partir de este éxito comercial sin precedentes cabe

hablar de *boom*, en el sentido de una explosión que sobrepasa los límites de los corrillos literarios y el público enterado» (Ayén 2014, 50). El mismo García Márquez, en declaraciones y conversaciones, comentó más de una vez que en cierta forma el artífice de todo aquello había sido Luis Harss.

Entonces, si un nombre faltaba en esta lista de Harss, ¿quería decir que no era parte del *boom*? En entrevistas posteriores, como las que hemos citado más arriba, Harss frecuentemente ha tenido que responder a estos cuestionamientos: quién sí, quién no y por qué. Quizás la ausencia más notoria en esta lista era el nombre de José Donoso que, años después, ha sido siempre asociado al movimiento del *boom*, aunque no de lleno y de forma indefectible como el caso de Vargas Llosa o García Márquez. A veces ha respondido vagamente, pero en una entrevista con Tomás Eloy Martínez (2008), Harss fue categórico en sus apreciaciones:

T. E. M.: Otro narrador que estaba entonces cerca de la Mafia era José Donoso. Fue muy amigo de Cortázar, y lo visitaba los veranos en Savignon. Supongo que Julio te habrá hablado de él. Cuando lo dejaste fuera de *Los nuestros* quedó como un planeta secundario del *boom*. Murió esperando un reconocimiento internacional que jamás tuvo. Me han contado en Santiago, en Chile, que soñaba con recibir el Premio Cervantes y que cuando leía la noticia de que se lo habían concedido a otro, caía en cama con una depresión atroz.

L. H.: No recuerdo si Cortázar lo mencionó. De todos modos, no lo incluí porque el único libro que había leído de Donoso no me gustaba. Creo que se trataba de *Coronación*, una novela de 1957.

T. E. M.: Por esa época había publicado también cuentos.

L. H.: *Verano y otros cuentos*. [sic]

T. E. M.: También una muy buena novela, *El lugar sin límites*, en 1965. Y *El obsceno pájaro de la noche*, su libro más ambicioso.

L. H.: No, ése fue posterior, de 1970. De todos modos, siempre me pareció que Donoso era muy torpe como escritor. Soy —es una cosa mía— muy sensible a la gente que tiene habilidad para hacer no sólo algo que importa sino para manejar bien el idioma. Cuando llegué a Donoso me pareció un autor de lengua muy trabada. No se entendía bien lo que decía, sus frases eran dificultosas, luchaba y perdía sus batallas con el idioma. Me pareció ambicioso y mediocre, y yo buscaba otra cosa. Era mi libro; yo era juez y señor, con todos los errores que pudiera cometer. ¡No pretendía establecer ningún canon!

Harss no termina de aclarar si leyó o no las otras obras de Donoso. Solo habla de *Coronación* (1957), la primera novela del chileno y que fue el trabajo más apegado a la tradición realista del autor. En otra entrevista, una virtual, en la que Harss respondió a las interrogantes de varios cibernautas conectados a una transmisión de *El País*, de España, dice que supo que Donoso había publicado un libro llamado *Historia personal del boom* y que desde ahí había gente que lo consideraba dentro del fenómeno, en un comentario bastante displicente. Y ya para cerrar sus intervenciones, una vez más se justifica con respecto a sus elecciones, a la hora de incluir sus ensayos-retratos en *Los nuestros*:

Los tres o cuatro años alrededor de *Los nuestros* fueron una explosión de autores nuevos. Algunos, como Lezama Lima o Guillermo Cabrera Infante, publicaron (*Paradiso*, *Tres tristes tigres*) justo cuando ya había salido mi libro. Felisberto Hernández ya había muerto cuando emprendí el proyecto. Juan José Saer todavía no se hacía notar. Otros no me gustaron. **Soy cabezadura, no me arrepiento de nada. Nunca pretendí establecer ese famoso canon. Ni me creí tanta cosa. Junté la gente con la que simpaticé.** (Harss 2012)

Pero quizás no sea tan verdadero que solo haya juntado a gente con la que simpatizó. Con Vargas Llosa y Carpentier no sintió mayor empatía más allá de reconocer el talento del primero y la trayectoria ya cimentada del cubano. Cuando empezó su trabajo de *Los nuestros*, casi por casualidad dio con Cortázar, porque un amigo se lo había recomendado y encontró *Rayuela* en una librería en París. Ahí mismo se contactó con él e hicieron buenas migas, quizás por ser ambos porteños —dice el mismo Harss— y este fue quien le dio el nombre de otros escritores, de Vargas Llosa, y este a su vez le habló de Fuentes, quien en su momento lo llevó hacia García Márquez. Una «trenza», diría Harss, aunque luego se habló de «mafia», a veces en serio, a veces en broma, como lo muestra esa entrevista que le hizo Eloy Martínez y que citábamos anteriormente.

Por supuesto, *Los nuestros* no es la última palabra sobre los miembros del *boom*, aunque haya sido el primer libro que reunió a ciertos nombres que, sin dudarlo, pasaron a formar parte de un canon. La crítica en Latinoamérica, contemporánea al *boom*, sí existía y, por supuesto, ayudó a que el fenómeno se cristalizara públicamente, como imagen, por lo menos:

Para que el fenómeno tomara forma críticos, periodistas y académicos debieron participar simultáneamente en un diálogo global, como si una mano invisible coordinara todo. Si el *boom* nació en Argentina, con la novela señera de García Márquez, y luego se expandió al globo desde España, a través de las traducciones que vendía la agencia Balcells de sus autores, hubo también una inmensa masa crítica que divulgaba las nuevas obras como si se trataran de literatura prometida por lejanos dioses. En la base, claro, como dijo en 1967 Rodríguez Monegal, «hay un *boom* porque ahora hay grandes novelas». (Ayén 2014, 514)

Había novelas, pero también había lectores y comentaristas de esas novelas, así como de sus intenciones de mostrar una realidad que antes escapaba a los lectores. Se hacían análisis de lo literario y de lo personal: orígenes, situación política, elucubraciones sobre las cifras que ganaban los autores por cada una de sus obras. A todo esto había que ponerle un nombre: *boom*, un movimiento que, además del cogollo central, aunó generaciones y tendencias. También estaba ligado a la política, en una época especialmente convulsa, no solo en Latinoamérica, sino a nivel mundial. Era inevitable salirse de lo literario y entrar en el ámbito político, en una época en que el gran estallido en el continente se había producido en Cuba, con la revolución liderada por Fidel Castro.

En principio, todo escritor del *boom* o de esa generación estaba en contra de las dictaduras de sus países, su tendencia era de izquierda y, por supuesto, apoyaban a la Revolución cubana. Unos más que otros, algunos de forma más pública, con manifiestos y cartas, como Vargas Llosa; otros, más persuasivos y efectivos en sus relaciones, como García Márquez. La ruptura entre Revolución cubana y algunos escritores se produjo a raíz del caso de Heberto Padilla, poeta quien estuviera en un principio ligado al poder central en Cuba y que luego cayera en desgracia, fuera apresado, torturado y conminado a escribir una carta de descargo. Después de ese sonado escándalo, varios artistas se separaron del proceso cubano, sobre todo Vargas Llosa, aunque en la isla caribeña ya se habían establecido ciertas distancias con algunos escritores antes del caso Padilla, no solo con el peruano, por las becas que les otorgaban a algunos autores desde Estados Unidos y por sus relaciones con las universidades de ese país. El mismo Donoso recibió en algún momento el «rumor» de que no querían invitarlo a Cuba para ser jurado del premio Casa de las Américas por sus conexiones académicas con Estados Unidos.

Así es como vemos que el *boom* no solo era un movimiento literario, por lo menos en apariencia, o solamente editorial, sino que también se lo consideraba como una propuesta artística colectiva que indagaba en lo político, aunque no como hubiesen querido sus detractores. Algo que en cierta forma se les criticaba a los miembros del *boom* es que no vivieran en sus países de origen y que así, de cierta forma, pudiesen escribir «impunemente» sobre política, a diferencia de quienes vivían en Latinoamérica y que ponían en riesgo su trabajo y hasta su vida.

Por más que, como ya señalara, es imprescindible una evidente calidad literaria para aspirar al *boom*, llama sin embargo la atención que todos los integrantes del mismo residan en Europa. Ni Rulfo ni Onetti ni Arguedas ni Garmendia ni Manuel Rojas ni Antonio Calado ni Roa Bastos ni Carlos Heitor Cony ni Marechal ni Sábato ni Revueltas ni Marta Traba ni Galindo, participan de esa promoción publicitaria, pese a que su calidad tal vez no sea promediamente inferior a la de Fuentes, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Sarduy, Donoso. El detalle está posiblemente en que los primeros viven en América Latina, y parecería que esa terquedad los hace menos cotizables en el mercado editorial. Esto no significa (entre otras cosas, porque no sería justo) proponer que los modestos y mártires viven aquí y que los elitistas y frívolos viven allá. Más bien sirve para relevar una clara tendencia de editores, agentes, y «críticos de sostén». (Benedetti 1967, 45)

Además, había crítica que trataba de emparentar a los escritores del *boom* con su pasado, para que así no parecieran precisamente eso, autores que aparecieron por explosión y de repente en un ambiente yermo. Emir Rodríguez Monegal (1970) habla, por ejemplo, de varias situaciones favorables que confluyeron o que, mejor dicho, fueron abonando el terreno para que se diera el *boom* de la novela latinoamericana. Una de ellas es la presencia de lectores, no solo que leían lo propio de cada país, en búsqueda de una identidad, sino que también consumían grandes obras extranjeras. Esos lectores, por supuesto, también serían, en muchos casos, los nuevos escritores. Y acota que él no puede hablar de generaciones, sino de grupos que comparten el mismo espacio, aunque sus visiones se enfrenten, incluso, pero todos afinando un lenguaje de la novela latinoamericana. Como si respondiera a los prejuicios de Harss sobre Donoso, dice del chileno: «Un Donoso, por ejemplo, se ha limitado a seguir los causes de la narración tradicional, pero ha concentrado

su invención en explorar una realidad subterránea: la que está debajo de las capas de estuco de la novela costumbrista chilena».

La crítica sobre el *boom*, por supuesto, no se hacía solamente desde Latinoamérica, sino también desde Europa, desde España, que era el país que había visto llegar, para algunos de forma sorpresiva, a estos autores que estaban no solo revolucionando el mundo editorial, sino algo más profundo: la lengua, un español compartido que de pronto parecía sacarse de encima años de coloniaje y se expresaba con una propiedad nueva desde otros territorios, ya no desde la península. Atrás habían quedado los años en que otros latinoamericanos ilustres de las letras llegaron y se asentaron en España: Rómulo Gallegos, José Enrique Rodó, Pablo Neruda y Rubén Darío. La Guerra civil y el férreo ambiente de posguerra impuesto por la dictadura habían sumido a España en un ambiente controlado, sobre todo el medio cultural y editorial, que debían pasar por los censores. La llegada de los del *boom*, en cierta forma, fue como un despertar luego de un largo sueño o letargo para la cultura española. Autores y crítica comenzaron a navegar en nuevas aguas.

En 2004 se hizo una compilación de varios ensayos y entrevistas sobre los miembros del *boom*, textos de críticos y estudiosos españoles que fueron escritos en la época misma del desarrollo de este fenómeno. El título es bastante decidor: *La llegada de los bárbaros: La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, porque ¿quiénes eran los «bárbaros»?

Joaquín Marco (2004, 21), uno de los editores de este enorme trabajo, en su prólogo recuerda, como para ponernos en contexto de la poca relación entre literatura española e hispanoamericana:

Cuando me licencié en Filosofía y Letras (Sección de Filología Románica) en la Universidad de Barcelona, no existían aún estudios de Filología Hispánica o Española independientes. La literatura hispanoamericana, como en tiempos de don Marcelino Menéndez y Pelayo, se entendía como un mero apéndice de la española, aunque figuraba un curso específico así titulado, mas se daba con tanta desgana como desconocimiento. El catedrático de la Universidad de Barcelona —que lo era— apenas si se interesaba por su propia especialidad, la literatura española. Y sólo recuerdo algún nombre, como Rubén Darío o Amado Nervo, lanzados al azar. Más interés demostraron algunos catedráticos de instituto ajenos, por entonces, a la vida universitaria.

Ya en los años en los que estalla el *boom*, España estaba cambiando a nivel receptivo, abriéndose a nuevas posibilidades, siempre y cuando fuera posible sortear la censura. Jordi Gràcia (2004), el otro editor de *La llegada de los bárbaros*, apunta a que en su país estaban, sin embargo, en una época predemocrática: el franquismo comenzaba a perder pie, no podía contener la modernidad que llegaba de todos los puntos del globo hacia España. Se pregunta Gràcia: ¿eran los bárbaros sus cómplices? Es decir, la llegada de los bárbaros se daba justo a tiempo para despertar a nuevas literaturas y formas del lenguaje.

Gràcia cuenta también que los españoles, sometidos aún a la censura, debían optar por nuevas lecturas que llegaban desde Hispanoamérica en editoriales como Joaquín Mortiz, Sudamericana, Emecé o Losada, las que también publicaban localmente a esos nuevos narradores que pronto se convertirían en el centro de atención editorial en España. Poco a poco fue formándose un público que consumiría lo que les proporcionaban casas como Seix Barral, Edhasa y otras. Era imposible no rendirse a esa nueva narrativa:

No era decisivo que estuvieran escritas en español, era decisiva la extraordinaria calidad de ese par de obras maestras por país que supieron escribir unos cuantos autores de lengua española y pasaporte extranjero.

Pero a España le tocó experimentar algo más que eso, porque aprendió lo que no había sabido ver sobre sí misma hasta la década del 60: su propia literatura se empobreció de golpe al leer la lengua y la imaginación de los bárbaros que llegaban de Hispanoamérica. (Gràcia 2004, 53)

Años después, la crítica literaria aún habla del *boom*. Y se han asentado ya varios nombres que en la época estaban en duda. Donoso, hoy en día, está considerado como parte del *boom* porque escribió en la misma época grandes novelas, porque vivió en Barcelona en la época en que se desarrolló el movimiento, porque también tuvo como agente a Carmen Balcells.

Pero y los del *boom*, ¿qué decían ellos de su literatura? ¿Consideraban a Donoso uno de los suyos?

EL BOOM DESDE DENTRO

Los autores del *boom* —y hablo solo de género masculino, pues la ausencia de mujeres en la nómina del *boom* es algo que siempre se les ha

reprochado a los críticos y periodistas de la época— se vieron de pronto sometidos a una nueva atención, una que la literatura latinoamericana no había tenido hasta entonces. Y no es que en el continente no hubiera, desde antes, grandes plumas que mostraran no solo las transformaciones sociales de una tierra y las reflexiones sobre la lengua, sino que las obras de estos hombres estaban ahora en los escaparates del resto del mundo, sobre todo en España, circulando de igual a igual con clásicos de la península o codeándose con obras de autores en otras lenguas, autores consagrados.

Por supuesto, no toda la crítica que se hizo del *boom* fue de beneplácito y, como hombres de letras que eran, los autores analizados también respondían a las críticas, desde artículos en revistas o periódicos, hasta obras concebidas como ensayos sobre la obra de uno u otro autor o un análisis general de la novela en Latinoamérica.

También hubo memorias de la época, aunque pocas. Diarios de autor, también pocos. El diario de Julio Ramón Ribeyro, por ejemplo, correspondería al de un autor previo al *boom*. Las memorias de Sergio Pitol, asimismo, hablan más de un proceso propio de escritura, más que de una época donde estuvieran involucrados más autores. Las desgarradoras memorias de Reinaldo Arenas aparecerían mucho más tarde y, aunque están emparentadas con otros escritos del *boom* por la época que el cubano recuerda, hablan de la terrible situación dentro de Cuba para los homosexuales, y luego de cómo el autor prefirió mantenerse al margen de cualquier grupo literario. José Donoso, de hecho, criticó, en cierta forma, que se perdiera lo cotidiano en la escritura, que lo diario, lo que realmente importaba a la hora de parir las obras, se diluyera dentro de elocuentes discursos que tenían que ver con cuestiones extraliterarias, como la política, la de izquierda, específicamente, que fue lo que signó en cierta forma a la generación del *boom*:

Ese mundo literario (*boom*), en un momento tan cohesivo, anda disperso, cada uno ocupado en lo suyo con lo suyo —muchos ligados a distintas formas de poder— en distintas partes del mundo. Todos, menos Carlos Fuentes, fueron siempre pésimos corresponsales y no se tiene noticia de diarios ni papeles secretos: así, del *boom* y sus intimidades no quedarán sino testimonios escritos porque se viaja demasiado y se habla demasiado por teléfono. No sucederá como con Bloomsbury, cuya vida total se puede reconstruir paso a paso, en relaciones sociales, amistosas y eróticas, por

medio de diarios y correspondencias y recuerdos escritos. Las veleidades del corazón, en el *boom*, quedarán quizá para siempre secretas: no tendrán un Quentin Bell, porque la documentación será siempre demasiado pobre para los estudiosos que se nutren de iluminadoras minucias. ¿Qué importancia tienen estas minucias?, se preguntarán muchos. ¿Sirven de algo más que de chismes? Yo diría que de mucho más. La génesis de una obra de arte —y entre las novelas de que estoy hablando más de una lo es— es misteriosa, sus raíces inevitablemente se nutren de territorios más oscuros y profundos que los que los creadores mismos saben: la vida diaria, las relaciones familiares, el entorno social de un momento, una comida en un restaurante, un paseo en auto, sin que el escritor lo sepa, pueden ser mucho más determinantes que posiciones políticas, ideológicas y apariciones públicas. Quisiera que algo de esto no se perdiera, conservar algo de este humus nutricio para tantas novelas que de allí salieron. (Donoso 1998, 217-8)

Donoso no hizo esta crítica en el momento mismo del *boom*, sino en un apéndice que se incluyó en *Historia personal del boom* diez años después de la primera publicación. Es decir, diez años después seguía vigente la crítica sobre el movimiento.

Pero si bien no hay diarios o papeles secretos, como a Donoso le gusta llamarlos, los del *boom* hacían también crítica y autocrítica en su tiempo. Vargas Llosa siguió ejerciéndola hasta hace algunos años, sobre todo con respecto a la civilización del espectáculo, pero ya en el último tiempo, antes de su fallecimiento (2025), había optado por retirarse del ojo público. En la época sostuvo algunas polémicas con críticos, como Ángel Rama. Además, muchos de los papeles «privados» de García Márquez y Vargas Llosa han quedado guardados en universidades norteamericanas, como los de Donoso, solo que algunos tienen orden de no ser abiertos, como el caso de las cartas entre Vargas Llosa y Julia Urquidí, la inmortal «tía Julia».

Entre ellos, los del *boom* también dialogaban y de forma pública. Se ha reeditado recientemente en Alfaguara un diálogo que sostuvieron en la década de 1960 Vargas Llosa y García Márquez. De hecho, el diálogo fue una especie de entrevista con público que le hizo el peruano al colombiano, cuando el *boom* estaba, digámoslo así, en gestación. Meses después de que García Márquez publicase *Cien años de soledad* (1967) y el éxito llegara, y tiempo después también de que Vargas Llosa ganara la primera edición del premio Rómulo Gallegos por *La casa verde* (1966),

se juntaron ambos en la Universidad Nacional de Ingeniería, en Lima, para un diálogo que fue recogido en una edición de la época, pero que quedó descatalogada hasta 2021.

El prólogo a la edición actual lo hace Juan Gabriel Vázquez, quien mira hacia el pasado desde su estatus de novelista que una vez quiso ser como esos monstruos escriturales del *boom*. Pero su admiración no lo ciega por completo. Dice que si bien es interesante conocer el diálogo que se mantuvo entonces porque el *boom* se estaba gestando y sus actores hablaban en tiempo presente, tiene claro también que en cierta forma aquella charla fue una puesta en escena —representación, acotamos nosotros— donde dos novelistas jóvenes se juntaron a dar sus pareceres sobre su oficio. El juego de contrastes entre los dos novelistas ofrece una visión en el momento exacto en que empezaban a ser escritores reconocidos, en el que la fama les había pegado de golpe, quizás sin tiempo aún para recuperarse. El término *boom* ya estaba siendo usado en ese momento por la prensa, la crítica y entre los lectores. Es ahí donde García Márquez y Vargas Llosa, en cierta forma, le dan su validez al término, se reconocen como la médula de aquello, lo legitiman:

MARIO VARGAS LLOSA

¿Tú piensas que este movimiento de auge de la novela latinoamericana se debe principalmente a que los escritores latinoamericanos contemporáneos son más rigurosos con su vocación, es decir, se han entregado más?

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Yo creo que es por lo que decíamos antes. Que hemos decidido que lo más importante es seguir nuestra vocación de escritores y que los lectores se han dado cuenta de ello. En el momento en que los libros eran realmente buenos, aparecieron los lectores. Eso es formidable. Yo creo, por eso, que es un *boom* de lectores. (García Márquez y Vargas Llosa 2021, 66-7)

¿Hablan de otros autores? Tangencialmente, sí. En el diálogo nombran a Fuentes, Cortázar, Carpentier. Vargas Llosa habla de Donoso. No dicen tal o cual autor es parte del grupo. Hablan de escritores que pertenecen a su generación.

En un par de entrevistas de la época, transcritas al final de la edición de *Dos soledades*, García Márquez nombra a otros escritores también. Entre ellos a Donoso, como posible ganador del premio Rómulo Gallegos. Nuevamente, no se habla de quién pertenece o no a un grupo exclusivo de escritores, sino de una generación de autores que está en

constante creación. Esa era la tónica de la mayoría de ensayos y referencias cruzadas de quienes protagonizaron el *boom*.

En 1972 apareció *La nueva novela latinoamericana* de Carlos Fuentes, un ensayo breve donde establece una genealogía para la novela latinoamericana, una que incluye, por supuesto, datos históricos, periodizaciones, pero también una profunda reflexión sobre el lenguaje a nivel continental, una reflexión que no proviene de la academia, precisamente (algo que se nota muchísimo, por el contrario, en la genealogía que hace Luis Harss en el prólogo a la edición de *Los nuestros*, en 1969), sino más bien de la inquietud de un creador literario, de quien ha buscado el origen de sus palabras, de su lenguaje, para explicar una realidad que no puede encasillarse en teorías culturales ni en etiquetas como las del realismo o el mestizaje a la hora de escribir. No en vano diría Donoso de Fuentes, en varias ocasiones, que su escritura lo había despertado a nuevas formas de creación y de un uso del lenguaje más liberado, sobre todo a través de *La región más transparente* (1958), su primera novela.

Fuentes, desde su posición interna del *boom*, rastrea a sus antecesores y a los de sus colegas novelistas desde la propia experiencia con el lenguaje, y amparándose, por supuesto, en los autores que vinieron antes que él, reconociendo las influencias y también los virajes que ha debido cursar la literatura latinoamericana hasta llegar al momento histórico que él está viviendo. De Borges, por ejemplo, dice: «Pues el sentido final de la prosa de Borges —sin la cual no habría, simplemente, novela hispanoamericana— es atestiguar, primero, que Latinoamérica carece de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo» (Fuentes 1974, 26). Entonces, si seguimos esta línea de razonamiento, ¿no es una constitución del lenguaje latinoamericano la que trabajaron los miembros del *boom*? Además, y eso hay que resaltarlo, Fuentes jamás utiliza ese término, el de *boom*, a diferencia de García Márquez y Vargas Llosa, para enajenarse o excluir a otros autores latinoamericanos del ejercicio de la creación.

Fuentes nombra a Onetti, Azuela, Cabrera Infante (de quien Harss también pasara), entre otros; dedica varias líneas a Vargas Llosa, Cortázar y García Márquez; y sí, habla de Donoso como parte de este grupo de inventores del lenguaje, que ya no renovadores solamente.

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja

obligación de la denuncia se convierte en una elaboración más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado [...] Uno de los rasgos notables de la creación del verdadero lenguaje latinoamericano es el humor. Por primera vez, nuestros libros saben reír: dejan de ser sagrados, acuden a la parodia [...] a la improvisación picaresca [...] a la ironía sentimental [...] y a la confabulación verbal de realidad y representación: dos grandes novelas latinoamericanas, *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy y *El lugar sin límites* de José Donoso coinciden en elegir un escenario teatral, preciso, público —las calles de La Habana, un prostíbulo chileno— para representar la totalidad de los lenguajes cubanos y chilenos como una mascarada esencial: la del travestismo. (Fuentes 1974, 30)

Esos travestismos, que hoy parece que hubieran aparecido de improviso en la escena literaria latinoamericana, estaban ya presentes en el siglo pasado como una forma de travestir no solo al lenguaje —y no solo en cuestiones de género— sino también la cultura, el pensamiento, para ensancharlo y acomodarlo a la conciencia de lo latinoamericano. Una conciencia que apuntaba a la diversidad y la visión de los múltiples estratos de las distintas sociedades americanas. Podemos anotar el registro léxico súper variado en *La región más transparente* (1958), la fusión entre lenguaje musical y lenguaje escrito en *Los pasos perdidos* (1953), los juegos intelectuales de Cortázar en *Rayuela* (1963), las múltiples voces que aparecen en *La ciudad y los perros* (1962), el ambiente mítico y maravilloso en la obra de García Márquez y, por qué no, el realismo emparentado con el horror de Donoso en sus primeras obras, que vendría a realizarse en un travestismo de la lengua en *El lugar sin límites* y la realización de una pesadilla sin fin en *El obsceno pájaro de la noche* (1970). Esta conciencia de estar escribiendo en, quizás, un terreno nuevo, la tuvieron los miembros del *boom*.

Entre ellos se reconocían. Pero ¿es eso suficiente? ¿Qué tan importante podía ser para unos y otros que se mencionara o no su nombre en los estudios críticos, ya no de la academia, sino de los mismos integrantes del exclusivo grupo del *boom*?

Para Donoso, el reconocimiento por parte de sus pares era importantísimo. Se cumplía, de esa forma, la inclusión en el grupo sin que tuviera que existir una nómina oficial. Incluso, más allá del tema de

ventas y réditos económicos, aunque este último factor fuera relevante. Si los otros escritores lo reconocían, eso significaba que su obra era valedera, ¿o no? Una duda que él venía bosquejando desde su juventud, en sus diarios, como anotábamos en el primer capítulo de este trabajo. Pero ya inmerso en el mundo de los escritores profesionales, viviendo en Barcelona, codeándose con ellos, era lógico que este deseo se convirtiera casi en una obsesión, tal como lo apunta René Girard (1984, 91):

El mundo intelectual es un mundo en el que el juicio encubierto de los pares, a falta de criterios objetivos, tiene que desempeñar un papel decisivo. Este estado de cosas no puede dejar de engendrar gran cantidad de alucinaciones. En semejante mundo son siempre considerables las llamadas *deformaciones «paranoides»* [...] La violencia más o menos oculta de esas relaciones no puede dejar de influir en la creación intelectual. Sin embargo, nunca se reconoce formalmente ni se estudia esa influencia. El concepto de sublimación, en el cual buena parte del psicoanálisis funda aún su teoría de la creación cultural, constituye un ejemplo saliente de la manera mistificada en que los intelectuales pueden concebir su propio mundo.

Más allá de las amistades o cercanías que pudiesen existir entre los escritores del *boom*, a Donoso le interesaba que su obra fuese reconocida por los otros y, de paso, por los críticos. Además, un mayor reconocimiento hubiese significado un incremento en sus arcas. Pero en realidad, y dentro de su círculo, Donoso sí era considerado por sus pares, por lo menos aquellos con quienes coincidió en los años 60 y 70 en México y España. Aunque reconocido, una especie de mala conciencia, de culpa, habitaba en Donoso: el deseo mimético no parecía verse satisfecho. Es más, se veía exacerbado por la obra de los otros, el crecimiento de los otros, todo lo que sucedía, en cierta forma, en el jardín de al lado. ¿Cómo, si no, explicar la creación del personaje de Julio Méndez, el escritor fracasado que mira de lejos a los otros ungidos, a Chiriboga, a su agente, benefactora y a la vez verduga, Nuria Monclús? En *El jardín de al lado*, Donoso aún fantasea con el fracaso, con ser un alienado del círculo de los consagrados, de los mimados por la superagente:

Es humillante admirar tanto a un colega. Es el signo del fracaso. Es mendigar escucharlo como quien escucha a un dios, encubierto, como yo, por mi anonimato y mi espalda. Pero mi anonimato no es completo: si me doy

vuelta puedo saludar a la diosa de la sabiduría y la guerra, a la protectora de este Ulises. Mi anonimato, entonces, no sería total, aunque sí más necesario porque mi mendicidad figuraría como mi único atributo. (Donoso 1981, 135)

Para la crítica Dunia Gras (1998), sin embargo, la lectura de *El jardín de al lado*, sobre todo de su protagonista, Julio Méndez, más que en clave autobiográfica, debe hacerse apuntando a las inquietudes generacionales de varios autores, no solo de Donoso, que quedaron quizás por fuera del fenómeno editorial, que no de la escritura:

La lectura de Julio Méndez como alter ego de José Donoso se hace inevitable en ocasiones (ambos tienen una edad semejante, viven una temporada en Sitges, se trasladan a Madrid, tienen una esposa traductora, sufren crisis de madurez...), aunque la suerte que correrán será muy distinta. [...] Pero más que todo esto, más que una lectura lineal, identificativa, habría que pensar en considerar la novela sobre una generación de escritores con unas inquietudes comunes, con sus éxitos y sus fracasos.

Lo que resulta especialmente interesante, más allá de lo anecdótico, son las reflexiones del protagonista respecto al papel desempeñado por los diversos actores que intervienen en este complejo fenómeno socioliterario (agentes, editores, críticos, autores considerados pertenecientes a «mafias» literarias) a la vez que la rabia y admiración sentidas hacia sus principales figuras, fruto de la frustración que anda a marchas forzadas abriéndose paso en la conciencia del personaje. (235)

Esa posición satelital, tangencial, de Donoso, quizás queda mejor definida en esa memoria-ensayo que es *Historia personal del boom*. Hoy, es imposible no preguntarse en qué estaría pensando Donoso cuando la escribió, más allá de incluirse, arriesgándose, también, al rechazo.

HISTORIA PERSONAL DEL BOOM: DESDE DENTRO Y, A LA VEZ, DESDE LA PERIFERIA

El ya antes citado Joaquín Marco (2004, 28) se preguntaba en algún momento acerca del *boom*: «¿Puede alguien que ha vivido de forma más o menos próxima un fenómeno literario escribir objetivamente sobre el mismo? Sus observaciones suelen tener principalmente el valor de un testimonio, a lo que puede añadir algo más. Porque la literatura no es un planeta que gire en el vacío». Más adelante dice, ya hablando

específicamente de Donoso: «Pese a haber publicado ya, a mi juicio, una de las mejores novelas de su promoción, *El lugar sin límites*, no gozaba de público» (35).

Ana María Moix (citada en Donoso 1976), escritora e integrante de la *gauche divine* que campeaba en el mundo cultural de la Barcelona de los años 60 y 70,⁵ comienza así el prólogo que hizo para *Tres novelitas burguesas y otros cuentos*:

El nombre de José Donoso es ya sobrada y merecidamente conocido del público lector español, unido al de los otros grandes del llamado *boom* de la novela latinoamericana: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar, etc. A su primera obra publicada en España, *Coronación*, siguió la impactante *El obsceno pájaro de la noche* y posteriormente *Historia personal del «boom»* [...] Sin embargo, hasta ahora, a pesar de la publicación en nuestro país de su primera y su última novela, el conocimiento que el lector español pueda tener de la obra de José Donoso ha sido incompleto y, por lo mismo, todo juicio acerca de su producción literaria corría el peligro de resultar insuficiente y parcial. (I)

Lo primero que llama la atención de este inicio de prólogo de Moix es que haya que incluir el nombre de los otros miembros del *boom* para introducir al autor del libro que se está presentando, es decir, José Donoso. Como si su nombre no fuese suficiente, como si no tuviera un peso por sí mismo, sino que necesitara el gancho de los otros para situarlo dentro del llamado *boom*. Luego, Moix nos dice que el conocimiento de la obra de Donoso puede ser incompleto para los lectores españoles. Pero ¿entonces, Donoso no tenía la misma cobertura mediática, e impacto, que el resto de los miembros del *boom*, siendo él también un representado de Balcells y residente en España? ¿Cómo podía estar él seguro de que, efectivamente, era parte de ese grupo de elegidos? Pues escribió un libro: *Historia personal del boom* (1972).

5 La *gauche divine* estaba integrada por intelectuales de izquierda, pero burgueses. Entre ellos estaban Ana María, su hermano Terenci Moix, Rosa Regàs, Félix de Azúa, Jaime Gil de Biedma, y entre los editores, Jorge Herralde, Esther Tusquets y Beatriz de Moura. Se les ha dedicado varios análisis *a posteriori*, además de varios escritos. Una ficción deliciosa —e irónica— sobre la *gauche divine* la hace el recientemente fallecido Juan Marsé en *Noches de Boccaccio* (1987), haciendo alusión a la disco-pub de moda en esos años, donde se juntaban los intelectuales catalanes de izquierda.

Según la misma Ana María Moix, consultada por Xavi Ayén (2014, 422): «lo escribió para incluirse a sí mismo, en privado siempre dudaba de su papel, ante monstruos como Mario, Gabo y otros. No sabía si formaba parte del *boom* o no, así que se puso él directamente, para que luego otros no se olvidaran de hacerlo». De ese modo, *Historia personal del boom* se convierte en testimonio de un testigo y un protagonista, a la vez, de una época y un fenómeno editorial y literario que aún hoy da que hablar. Además, lo hemos dicho anteriormente en esta investigación, esta obra de Donoso se erige como una suerte de memoria personal y colectiva para explicar la génesis de las grandes novelas que marcaron la época y que, a su vez, hicieron que la literatura latinoamericana se situara en el centro de las miradas a nivel mundial.

¿Ensayo?, ¿memorias? ¿Cómo se hace para incluirse un autor en un movimiento cuya existencia es dudable y sin ser demasiado obvio en el acto de meterse en la colada?

Empecemos desde antes del comienzo, si es posible, de la *Historia personal del boom*. Y no estamos hablando ya de la escritura en los diarios de Donoso, sino de los epígrafes con que inaugura el autor esta obra. El primero es de Virginia Woolf, precisamente de sus diarios, una lectura que, anotamos en el primer capítulo, era algo habitual para Donoso, y que nos muestra el pensamiento íntimo de la escritora (y volvemos a la definición de *íntimo* según la cual expresa que la intimidad está hecha por los desbalances y bemoles de quien escribe): «The final beauty of writing is never felt by contemporaries; but they ought, I think, to be bowled over». El siguiente epígrafe es de Benito Pérez Galdós, y reza así: «Déme usted una envidia tan grande como una montaña, y le doy a usted una reputación tan grande como el mundo».

En cuanto al segundo texto, es obvia la reconvención: quienes hablan de forma maledicente del *boom*, si es que este existe, lo hacen por pura envidia, y con esa premisa, de hecho, Donoso empieza el primer capítulo de esta obra. Pero el primer epígrafe es más sutil y, creemos, apunta a algo más personal, a la indiferencia de los contemporáneos, críticos o creadores, sobre la propia obra. ¿Estaba Donoso haciendo alusión a su exclusión del *boom* por parte de la crítica o sentía que sus pares no lo tomaban tanto en cuenta como lo hacían entre ellos? ¿Quién excluía realmente a Donoso del *boom*? Yendo un poco más lejos, es posible que Donoso haya apostado a dos bandas, es decir, anular por un lado el

boom, para así no estar excluido, o cimentarlo y, de paso, incluirse en el grupo por sus memorias y cercanía con los otros autores.

De forma reiterada durante todo el libro, Donoso duda de la existencia del *boom* y, por ende, eso hace que la lista o nómina de autores del fenómeno sea imprecisa. Es en la imprecisión donde puede entrar él:

Nadie, por lo demás, ni críticos, ni público, ni solicitantes, ni escritores, se ha puesto jamás de acuerdo sobre qué novelistas y qué novelas pertenecen al *boom*. ¿Cuál es su santo y seña político y estético? ¿Cuáles son los premios, las editoriales, los agentes literarios, los críticos y las revistas aceptadas, y durante cuánto tiempo y bajo qué condiciones se extiende esa aceptación? ¿Cuáles son las insignias y emblemas, quién los reparte y en qué lugar del planeta —Buenos Aires, La Habana, Nueva York, París, Barcelona, México— se efectúa esa repartición? Nadie tiene claro el momento del nacimiento del *boom*, nadie está dispuesto a prohibirlo definiendo el modo en que se tuvo conciencia de que existía, en el caso de que se acepte que existe o existió. Nadie, por otro lado, sabe si se puede afirmar que el dichoso estallido ha terminado. El *boom* de la novela hispanoamericana contemporánea goza de una extraña existencia polémica que no cuaja en verdaderas polémicas porque nadie quiere definir a qué lado de la valla está situado, si es que hay valla, y sólo queda constancia de rumores y escaramuzas propiciadas por detractores de los colores más variados [...] Así se inventó el *boom*: así lo sacaron del mundo de la literatura y lo introdujeron en el mundo de la publicidad y la bulla, así han mantenido al público su supuesta unidad, prodigándole la propaganda gratuita que se acusa a sus miembros de ser tan diestros para conseguir, ya que como capos de mafia manejarían el *pool* de secretos que aseguran el éxito. Los detractores son los únicos que, como en un espejismo, creen en la unidad monolítica del *boom*: esa masonería impenetrable y orgullosa, esa sociedad de alabanzas mutuas, esa casta de privilegiados que antojadiza y cruelmente dictamina sobre los nombres que deben pertenecer y los que no deben pertenecer[...] nadie sabe bien a qué. (Donoso 1998, 14-5)

Por supuesto, hablar de insignias, santos y señas y hasta manifiestos es algo infantil, es llevar al extremo de la parodia a las opiniones de quienes juzgan al *boom* como un grupo unificado de autores, que viven prácticamente en las mismas condiciones, con obras que más o menos van de lo mismo y que entre ellos, además, hay una especie de compadrazgo que no les permite salir de sus límites. Pero lo que es cierto es que había una lista, que se inició con *Los nuestros*, y que hubo quienes

se molestaron en principio por no haber sido tomados en cuenta por la crítica y por esta alineación primaria del *boom*. Sábato, por ejemplo, quien hoy en día figura como parte del *boom*, en la época en que salió publicado el libro de Harss no quiso leerlo. ¿Para qué —habría dicho— si él no figuraba ahí? Donoso no se va con tiento: habla luego de un profesor al que le faltó vuelo para ser novelista (perfectamente puede ser Harss), y habla con nombre y apellido de otro nobel latinoamericano, Miguel Ángel Asturias, que, en una desafortunada declaración, dijo que *Cien años de soledad* era un plagio a una obra de Balzac. Donoso pelea, defiende, dice que no define, pero sí traza cronologías y habla desde lo particular para construir una constelación de autores que, por supuesto, lo incluyen a él, aunque sea de una forma muy sutil: «Pero sea cual fuere la posición y categoría de mi obra dentro de la novela hispanoamericana, mis libros han aparecido en y alrededor de la década de 1960, y así me siento ligado a, y definido por, las corrientes y mareas del ambiente literario de nuestro mundo, cambios determinados por la publicación de ciertas novelas que incidieron poderosamente en la visión y en el quehacer de este escriba» (18).

Más que establecer una nómina de autores, Donoso habla de obras. De este modo, compara *Cien años de soledad* y *Paradiso*, igualadas en calidad, pero no en ventas. Cita otras: *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes; *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa; *Rayuela*, de Cortázar; *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato; y *El astillero*, de Onetti. Todas escritas en una época determinada, en la que él las leyó y en las que también estaba creando. Andaba a la par de los otros autores. ¿O no?

Recalcamos: Donoso parte de su experiencia como creador y lector para equipararla a la de los otros autores y lectores del continente, en la época en la que el *boom* habría estallado. Asimismo, se va perfilando la posibilidad de cercanía entre las estéticas de estos «nuevos» creadores, estilos alejados del naturalismo, el criollismo y cualquier forma que lindase con la vanguardia. Y aunque Donoso ha sido calificado como uno de los más tradicionales dentro del *boom* —como en el texto que consignábamos anteriormente, de Emir Rodríguez Monegal—, también es cierto que estableció su propio sistema de representación de la realidad donde figuraban lo marginal (*El lugar sin límites*), lo ridículo en la filantropía (*Este domingo*), lo monstruoso (*El obsceno pájaro de la noche*) y el fracaso (*El jardín de al lado*). Una especie de juego de representaciones que

se oponía a las escrituras de generaciones anteriores en Latinoamérica, que flirteaba con el realismo, pero mostrando su lado caricaturesco y hasta grotesco, oscuro, lo que estaba alejado de las lecturas canónicas, tal como él analiza, aunque a partir de otro de los autores del *boom*:

Recuerdo que en 1964, cuando leí *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, mostré públicamente mi entusiasmo inmediato por esa novela; el entonces agregado cultural de Perú en Chile me llamó la atención, previniéndome que no me dejara engañar por una novela que pretendía ser el retrato de la vida del Barrio de Miraflores, de Lima... él, que conocía bien el barrio, podía asegurarme que el retrato no era fiel y probar así que los méritos literarios de *La ciudad y los perros* no eran tan grandes como el público podía creer. La calidad literaria, entonces, quedaba supeditada a un criterio mimético y regional. (26)

Donoso demuestra, a través de esta anécdota, que algunos sectores más tradiciones reaccionaron de forma poco dadivosa frente a los autores del *boom* porque consideraban que estos debían escribir apegados a una realidad específica, sin matices, y afines a estilos canónicos. Donoso quizás pretendía, en cierta forma, que la crítica lo considerase trasgresor tal como sucedía con la escritura de sus contemporáneos, aunque eso no sucediera, por lo menos hasta que había publicado su primera novela, *Coronación*, que fue considerada, más bien, una novela dentro de la tradición realista chilena. Así lo consigna, con pesar:

Cuando Alone me llevó a casa de Marta Brunet, ella me dijo: «No he leído tu novela todavía, pero me interesa mucho porque dicen que continúa la gran tradición del realismo chileno».

Las palabras de Marta Brunet, que treinta años antes también había sido «lanzada» por Alone, me asustaron. Me hicieron comprender lo limitada que podía ser la apreciación literaria chilena de ese tiempo, cuando ni siquiera el lector más avisado, capaz de percibir mil matices en novelas contemporáneas europeas, se daba el trabajo de tratar de comprender otra cosa que el estrato de la «realidad fielmente retratada» dentro del mundo de alusiones ambiguas que es una novela. (39)

Harss, recordémoslo, también dijo que había llegado a la lectura de esa sola novela de Donoso y que, por tal, no lo consideraba un innovador del lenguaje a diferencia de los otros narradores latinoamericanos que descollaban en el mundo. ¿En qué distaban sus obras de las de los

otros autores? Sigue Donoso diciendo que él, junto a otros creadores, más bien han querido desligarse de una novela utilitaria, aunque el compromiso político haya sido también una especie de distintivo en los autores del *boom*, a excepción de Donoso, siempre más cauto en sus opiniones públicas que sus colegas, quienes se adhirieron desde un principio a la Revolución cubana, el suceso político más importante en Latinoamérica del siglo XX. Donoso comulgaba con una izquierda moderada, por así decirlo, y no se adhirió nunca a movimiento alguno. Ni siquiera a la Revolución, aunque tampoco declarase en contra de ella. Es que, para él, la literatura no podía mezclarse con la política, por lo menos en un sentido que pareciera panfletario, lo que él consideraba que se había hecho en generaciones anteriores.

Junto a los criollistas, el realismo social también intentó levantar barreras que aislaban: la novela de protesta fijada en lo nacional, en los «problemas importantes de la sociedad» que era urgente resolver, impuso un criterio duradero y engañoso: la novela debía ser ante todo —además de inconfundiblemente «nuestra», como la querían los criollistas— «importante», «seria», un instrumento que fuera útil en forma *directa* para el progreso social. Cualquier actitud que acusara resabios de algo que pudiera tildarse de «esteticista», era un anatema. Las indagaciones formales estaban prohibidas. Tanto la arquitectura de la novela como el idioma debían ser simples, planos, descoloridos, sobrios y pobres. Nuestro rico idioma hispanoamericano, naturalmente barroco, proteico, exuberante —aceptado así en la poesía quizá porque ya se aceptaba que éste era un género destinado a una élite—, se encontró como planchado por los requerimientos de la novela utilitaria destinada a las masas que debían tomar conciencia, sin nada que se interpusiera para su entendimiento y utilización inmediatos. Quedaban desterrados lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales, los que “abusaban” del idioma, de la forma: con estos criterios, que primaron durante muchos años, la dimensión y la potencialidad de la novela quedaron lamentablemente empobrecidas. (27)

Donoso hace notar la lectura parca que habían tenido en Latinoamérica, anclada en los regionalismos y en los realismos respectivos, y que dejaba de lado la introducción de la fantasía para matizar y hasta recalcar la dimensión política de los relatos en nuestro continente. Porque ¿no es *Cien años de soledad* la historia de cómo un pueblo se forma en medio de la guerra, viven sus habitantes en medio de la misma

guerra y luego, para rematar, ven la llegada invasora de una compañía extranjera que provoca un «progreso» viciado? ¿No es *La región más transparente* una aguda, a la vez que compleja, crítica a la estratificación social en México? Pero estas novelas tenían algo de lo que carecían sus predecesoras en Latinoamérica: un manejo del lenguaje vivo, que no solo se contenta con narrar una historia de forma lineal y plana, sino se narra y se revitaliza a sí mismo desde dentro. El lenguaje, en las novelas del *boom*, no solo es la forma, sino también el contenido, si a categorías estructuralistas nos atenemos.

También intentaba bosquejar una visión crítica de su sociedad, sin ser, por ello, realista; quizás donde con más transparencia y desgarró lo logra es en *El lugar sin límites*, aunque su gran proyecto haya sido siempre *El obsceno pájaro de la noche*, esta última, para alguna parte de la crítica, excesiva en su barroquismo. Pero ¿alguien puede decir cuál es la representación de la realidad que debería hacerse, en qué tono, bajo qué motivaciones? De hecho, y haciendo un paréntesis en el estudio de *Historia personal del boom*, podemos decir que gracias a una estructura laberíntica, entre sombras y apariencias, Donoso, en *El obsceno pájaro de la noche*, logra lo que Erich Auerbach (2014, 237) menciona en *Mímesis* sobre el autor de *Gargantúa y Pantagruel*: «todo el empeño de Rabelais se encamina a jugar con las cosas y con la multiplicidad de las posibles maneras de verlas y, por medio del torbellino de los fenómenos, a atraer a los lectores, habituados a determinados modos de ver las cosas, hacia el océano del mundo, en el que uno puede nadar libremente y arriesgarse como quiera». La visión ofrecida en este mundo pesadillesco de la casa de la Chimba, el mundo a la medida de Boy y las historias del campo chileno, son solo una muestra de un lenguaje tan diverso y, sí, barroco, que Donoso desplegó en su novela como una forma de fagocitar su discurso para recrearlo. Quizás hoy, a la luz de nuevas lecturas, Donoso resulta más revolucionario de lo que él mismo creía.

El chileno no quería ser ni realista ni criollista ni naturalista. Habla, en *Historia personal del boom*, de una orfandad literaria a la hora de crear, pues los padres que podría haber tenido su generación, en sus respectivos países de Latinoamérica, no incentivaron a los nuevos escritores. Y lo más importante, habla en plural: «Me parece que nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios. Nos dio una gran libertad, y en muchos sentidos el vacío de

que hablé más arriba fue lo que permitió la internacionalización de la novela hispanoamericana» (Donoso 1998, 30).

Va logrando, capítulo a capítulo, liar su historia personal, la de sus inicios como escritor, con la del resto de integrantes del *boom*, desde su lectura de *Los pasos perdidos*, de Carpentier, a la amistad que lo unió con Carlos Fuentes quien, a su vez, fue, según Donoso, quien inició la promoción de los escritores latinoamericanos que luego serían el centro de atención editorial. Fue Fuentes quien leyó *Coronación* y le pasó el libro a su agente en Estados Unidos, y luego sería Fuentes quien le prestaría a Donoso una casita para que pudiese escribir tranquilo *El lugar sin límites*, así como en la casa del mexicano convergieron, en algún momento, los otros miembros del *boom*.

Emparenta nuevamente su posición, ya no solo de autor, sino como lector, con la de las consideraciones posibles de otros autores-lectores del *boom*:

Ignoro si todos los escritores de mi generación están dispuestos a avalarme en lo que digo, y si el aislamiento de ellos fue o no idéntico al mío. No sé si Vicente Leñero o Guillermo Cabrera Infante puedan decir que les sucedió algo parecido a esto en sus propios países. No sé, incluso, si nombrarían las mismas novelas que he nombrado yo entre las novelas hispanoamericanas contemporáneas que han tenido un papel definitorio, y me inclino a pensar que en muchos casos nombrarían más bien otras novelas, ya que la constitución del *boom* sería muy elástica, por no decir borrosa. (100)

De esa forma, instando a que otros creadores-lectores puedan mencionar otras novelas, la constelación de obras y autores se expande, por supuesto. En esa expansión cabría él, de alguna manera. Y no porque él lo diga, sino porque al indagar en otras perspectivas sobre un movimiento cuyos bordes son tan difusos, no podría darse una lista exclusiva de novelas que estén dentro del llamado *boom*. Por supuesto, en ningún momento Donoso se describe como poseedor de la clave para entender el fenómeno literario que significó el *boom*, pero en ese ligero gesto de despojamiento también logra incluirse como lector, como escritor, en una situación parecida a la de los otros autores.

Es inútil buscar en estas notas algo más sólido que el testimonio que puedo dar sobre las sensaciones e impresiones que ciertas novelas y el arte de ciertos novelistas han despertado en mí, y las ideas que he puesto en

movimiento al relacionarlos a unos con otros, con el mundo que me rodea y sus cambios, con los acontecimientos de mi vida y de la vida de otros escritores que he conocido. (104)

Podríamos decir que la escritura de *Historia personal del boom* contempla el uso de un movimiento especular para mostrar, desde la circunstancia específica de Donoso, la vida de los otros. Así, queda ligado a los otros escritores: escriben en el mismo tiempo, tuvieron los mismos problemas al momento de empezar a escribir, sus libros no eran leídos por suficientes personas, fallaba la distribución y, al final del túnel, pudo existir otra coincidencia entre Donoso y los otros del *boom*, algo que fue un sueño, una esperanza. Pero a veces, esas circunstancias no se correspondían con las expectativas, como por ejemplo sucedió con el premio Biblioteca Breve.

Varios críticos, incluso Donoso en su texto testimonial, aluden frecuentemente a que el premio creado por Carlos Barral en su casa en Barcelona influyó notablemente en la difusión de la nueva novela latinoamericana de aquellos tiempos. Y que ese premio fuese ganado por un jovencísimo escritor, desconocido, a sus veinticuatro años, era como una especie de señal divina para Donoso. Al tiempo que una afrenta.

La ciudad y los perros, de Mario Vargas Llosa, quedó ganadora del premio Biblioteca Breve cuando su autor apenas tenía veinticuatro años. Donoso en esa época tenía cuarenta. Luego, otros latinoamericanos se hicieron con el premio desde su instauración: Vicente Leñero, Guillermo Cabrera Infante, Adriano González León y Carlos Fuentes. Eso, por lo menos, hasta 1970. El candidato seguro para ganar el Biblioteca Breve ese año era Donoso con su obra maestra *El obsceno pájaro de la noche*. Dos de los jurados eran nada más y nada menos que Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Ambos habían leído el manuscrito y ya estaban casi celebrando con Donoso. Este ya abrazaba el premio.

¿Una novela mía premio Biblioteca Breve? No sé qué decirle. Faltan dos meses para el premio. Por otra parte, no sé si la novela se ha presentado al concurso, puesto que la tiene mi agente en Nueva York. Y por último, me parece que la grave situación, gravísima, por la que atraviesa la editorial en la actualidad, me parece absurdo afirmar una cosa así [sic]. (Donoso 1970)

La situación gravísima a la que alude Donoso es el cisma que se había producido en Seix Barral luego de la muerte de Víctor Seix, socio

capitalista de Barral. Los herederos de Seix solo querían al editor fuera del negocio y este se fue, pero dejando quizás en el camino muertos y heridos, el principal, Donoso; por solidaridad con Barral, el jurado falló desierto el primer premio del Biblioteca Breve de 1970.⁶ Hasta ahí llegaban las coincidencias escriturales y de vida con los otros autores. ¿Mala suerte?

Dado que Barral y Donoso eran cercanos, el editor le escribió al autor chileno una larga carta contándole los detalles de por qué su novela, a pesar de sus múltiples dones, no podía ganar ese año el premio. Ninguna debía hacerlo. Había que hacer un escándalo público sobre su salida de la editorial que había construido.

El editor fundó una nueva casa. Donoso, por su parte, se quedó en la antigua, sin premio, pero con un tiraje de 15 000 ejemplares y una campaña publicitaria enorme. Sin embargo, muchos encontraron la campaña de poco gusto, exagerada. Entre ellos, Barral, quien, sin embargo, permitió que sus palabras estuvieran en la solapa de la primera edición de *El obsceno pájaro de la noche*, palabras que terminan dejando por lo alto la obra de Donoso: «Estoy convencido de que *El obsceno pájaro de la noche* asegura a José Donoso un puesto definitivo a la cabeza de la generación de narradores latinoamericanos que constituye hoy la vanguardia de la novela en lengua española» (Barral en Donoso 1970). Esto ¿no debería haber paliado cualquier desconfianza o inseguridad de Donoso?

Al parecer, Donoso tenía mala suerte. Justo cuando podría haber alcanzado la anhelada cima, se produjo la catástrofe en la editorial y, en cierta forma, comenzaba el declive del *boom*. Había llegado tarde a la gloria. Y desmarcarse o desfasarse de los otros, como Vargas Llosa o García Márquez, lo hacía sentirse satelital, al borde, quizás recibiendo los remanentes de la fama de los otros.

Todavía más que Alfredo Bryce Echenique, José Donoso es uno de los autores más beneficiados por la mediatización del *boom* en España. Aun no contando entre los autores de máxima venta, Donoso parece un caso paradigmático de la difusión y promoción de la novela latinoamericana

6 Tanto el veredicto como la carta que luego le enviara Barral a Donoso están disponibles en varias ubicaciones en línea.

a manera de *boom* y del autor como estrella, consecuencia también de la preocupación del autor por su propio éxito.

El lanzamiento «a bombo y platillo» del *Obsceno pájaro de la noche* (publicado en diciembre de 1970) está acompañado por un aparato paratextual muy amplio, incluyendo un peritexto añadido del anterior editor, Carlos Barral, en la solapa del libro. En el anuncio publicado, bajo el sello de «la novela latinoamericana en Seix Barral», se coloca a Donoso como «novelista excepcional» en la fila de tres autores galardonados por el Premio Biblioteca Breve (Vargas Llosa, Cabrera Infante, Fuentes), mientras que no se mencionan, sin embargo, los otros ganadores, Leñero y González León, aun figurando éste como el lanzamiento más reciente. Nos encontramos ya en 1971, por lo tanto, con una canonización reduccionista, transmitida por la propaganda editorial. Más importante en la promoción es el uso de una imagen que ya parece formar parte de la memoria colectiva del *boom*: un pájaro-hombre-fantasma, llevando en su pico un saco, que aparece en el anuncio mencionado y en los escaparates de librería, como apropiación «maravilloso-exótica» del texto y en contrapunto estético a la cubierta del libro, que opta por una referencia intratextual más adecuada. (Pohl 2004, 177)

El manejo publicitario que se le dio a *El obsceno pájaro de la noche* entraba, para algunos, dentro de un círculo excesivamente exótico, quizás para igualarlo a la literatura que ya había «triunfado» en España y otros lugares, los escenarios de lo imposible, lo monstruoso, lo excesivo, que se vendía ya como una etiqueta muy atractiva y que, de paso, abría nuevas puertas hacia lecturas del mismo idioma español y su uso en América. Para el lector europeo, la literatura latinoamericana o hispanoamericana se había vuelto tremendamente atractiva:

En su actividad cultural, la dinámica de la escritura hispanoamericana es, pues, una realización alternativa a los modelos culturales dominantes. Coinciden en él los orígenes míticos con las promesas utópicas. Supone un presente dramatizado por su ironía crítica y por su razón virtual. En esta doble iluminación indagadora, la objetivación del discurso cultural es también un espacio latinoamericano liberado. Su naturaleza es intransigente, y su proceso actualiza nuestra historicidad crítica. En ciertos momentos privilegiados —algunas rebeliones, algunas expresiones, algunos textos, que coinciden— este discurso ha manifestado su trama de historia y escritura como una tierra firme ganada por el cambio. (Ortega 1990, 78)

Un año después, cuando el asunto del premio se había asentado y la novela estaba ya publicada, Donoso habla en *Historia personal del boom*

muy por encima de este suceso que seguramente para él fue un chasco. Solo comenta la escisión en Seix Barral, pero no habla de su decepción luego de que prácticamente aquel premio estuviera ya en su bolsillo. Lo que sí hace en su texto es sentar la posible fecha en que el *boom* terminó, la noche de Año Viejo de 1970, en la casa de Luis Goytisolo, reunión a la que él asistió y en la que estuvieron también Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa. Luego, el caso Padilla dividió los pareceres políticos. Cada uno siguió su camino, si es que alguna vez habían seguido una misma senda.

¿Acaso *Historia personal del boom* solo sirvió para que Donoso se diera visibilidad y, de paso, se incluyera en el *boom*?

Años más tarde, la existencia del *boom* ya no se considera un mito. Quizás se pueda dudar de cuánto influyó la industria editorial en la creación de leyendas individuales-literarias, pero no de que en una época y en ciertos lugares convergieron grandes autores con grandes obras bajo el brazo. Quienes han documentado el *boom* siempre usan *Historia personal del boom* como una de las fuentes de primera mano para ubicarse espaciotemporalmente. Xavi Ayén (2014), por ejemplo, que ha escrito esa monumental obra que es *Aquellos años del boom*, cita en reiteradas ocasiones la obra de Donoso, y no solo en el capítulo en que habla particularmente del chileno, sino en todos los apartados de su libro. Pero, para finalizar el apartado sobre él, dice que Donoso fue, acaso, el miembro más trágico del *boom*. Con todas las implicaciones al respecto.

Para Ayén, Donoso fue el miembro del *boom* que más conciencia tuvo no solo del fenómeno que se gestó y que se desarrolló con él como espectador y protagonista a medias, sino también de los cambios en la recepción de las obras, en las complejidades del mundo editorial que se sortearon, en América y Europa, y de cómo, quizás, el mérito conseguido un día debería tener algo más que publicidad para que las obras perduraran en el tiempo. Donoso tenía mucha conciencia de cómo el tiempo podía destruir o canonizar a un autor. Seguro también temía ese tiempo en que sus propias obras, en vez de por fin ser aplaudidas por su calidad, cayeran en el olvido incluso antes de ser apreciadas solo por cuestiones generacionales y de publicidad.

CAPÍTULO TERCERO

MEMORIAS, CONJETURAS Y TESTAMENTOS LITERARIOS

*I hurt myself today
To see if I still feel
I focus on the pain
The only thing that's real
The needle tears a hole
The old familiar sting
Try to kill it all away
But I remember everything
What have I become?
My sweetest friend
Everyone I know goes away
In the end
And you could have it all
My empire of dirt
I will let you down
I will make you hurt
I wear this crown of thorns
Upon my liar's chair*

*Full of broken thoughts
I cannot repair
Beneath the stains of time
The feelings disappear
You are someone else
I'm still right here
What have I become?
My sweetest friend
Everyone I know goes away
In the end
And you could have it all
My empire of dirt
I will let you down
I will make you hurt
If I could start again
A million miles away
I would keep myself
I would find a way*

Johnny Cash, *Hurt*

MEMORIAS: CÓMO SE CONSTRUYEN, QUÉ INTENTAN MOSTRAR

Entre los escritos autobiográficos hay varios tipos, y no es algo que pueda deducirse solo por la tendencia a clasificar últimamente muchas obras como autoficción, sino porque las fronteras entre los géneros literarios de escritura han sido puestos en jaque en varias ocasiones. ¿Qué es ficción?, ¿qué no lo es? ¿Cómo distinguir entre categorías supuestamente tan opuestas como las de ficción y realidad? Los géneros se han ido renovando por encima de las etiquetas, pues la naturaleza de la escritura es esa: indagar, cuestionarse, construirse un pasado, ficcional o real, al tiempo que un presente del mismo tipo, para narrar y predecir mundos. Crear otros mundos, infinitos. Mientras que los diarios son una construcción día a día, quizás no con la conciencia total de que puedan ser publicados, las memorias se escriben y se publican desde una plena intención de la creación, también de la selección que se haga, de las preguntas que se le formulen al pasado.

Autores y autoras han publicado autobiografías. En otros casos, han sido los herederos de esos autores quienes han recopilado cartas, diarios y otros documentos para construir una memoria de padres o madres, de abuelos, de sí mismos, haciéndose preguntas constantemente, indagando. Un editor encargado, un amigo, también puede ser quien, con base en entrevistas, conversaciones, intercambios escritos de cualquier tipo, y las propias obras del autor, construya aquello llamado, de forma algo genérica, *memoria*. Todo esto con la conciencia de que, claro, una memoria no podrá alcanzar la totalidad de una figura, siquiera de un suceso. Es lo que diría Delphine de Vigan (2019, 41): «La escritura es impotente. Como mucho permite plantear preguntas e interrogar a la memoria».

Esta autora francesa escribió una biografía de su madre, Lucile, pero en ella también aparecen, indefectiblemente, los otros miembros de la familia materna de De Vigan. Además de ella, por supuesto, una imagen de esa niña que una vez fue, la niña que creció junto a una madre con problemas mentales. Es decir, las preguntas que se le hacen a la memoria —y no solo personal, sino colectiva, familiar— no obtendrán respuestas fáciles, y eso en el mejor de los casos, porque interrogar a la memoria es un cuestionamiento constante cuya respuesta puede quedar simplemente en conjeturas. No puede haber objetividad en unas

memorias: hay una selección arbitraria de recuerdos o, por lo menos, se encuentra signada por un objetivo personalísimo que no admite criterios de terceros ni análisis de imparcialidad. No hay objetividad: existe la fragilidad. La intimidad, si vamos por esas. Se cumple lo que diría Cristina Rivera Garza (2019, 48-9) sobre la escritura de una memoria:

Una autobiografía, un recuento de uno mismo, tendría por fuerza que enunciarse en una forma narrativa que diera testimonio de tal modo relacional de la vulnerabilidad humana. Una autobiografía, en este sentido, tendría que ser sobre todo el testimonio de un **desconocimiento**. Una autobiografía, en este sentido, tendría que ser siempre una biografía del otro tal como aparece, en modo enigmático, en mí [...] El escritor de autobiografías, el autor de recuentos del yo que son en realidad recuentos refractados del tú, se encuentra frente a retos que son estéticos, pero que son también, porque se originan en esa articulación fantasmática entre el yo y el tú que les da forma, fundamentalmente políticos. (Énfasis añadido)

Ese desconocimiento que resaltábamos en la cita de Rivera Garza se erige como motor de la escritura, de todos los tipos, pero también y, sobre todo, en la escritura de la autobiografía. Es decir, la memoria y la autobiografía indagan en lo que el propio autor no conoce de sí. ¿Eso es posible a la hora de escribir un relato del yo desde el yo? Es quizás donde más posible sea la búsqueda de autoconocimiento, la indagación. La voluntad de búsqueda, incluso en las raíces familiares, ¿podría considerarse una postura política, tal como también ha mencionado Rivera Garza?

Esa búsqueda de las raíces y las razones dota de un sitio y una importancia al sujeto que escribe desde su presente, algo que analiza Gina Saraceni (2018, 17) en su libro *Escribir hacia atrás*: «Lo que me interesa proponer es cómo el sujeto se inscribe en una genealogía y cómo esa inscripción implica —en muchos casos— el cuestionamiento de la idea misma de genealogía y la revisión de la función que la memoria tiene en el proceso de “adquisición” de un apellido y una procedencia».

Los textos autobiográficos establecen una posición frente al mundo, al tiempo que frente a la propia familia, eso sí, una posición fantasmática, es decir, una imagen, un *phasma*, una representación de algo que quizás ni siquiera alcanza a ser definido por el lenguaje, aunque ahí está el verdadero reto: la representación de algo que parece ser parte del autor, pero que por la distancia ha perdido ese nexo y que ahora

debe ser asumido desde el desdoblamiento. Un juego de dobles protagonizado por el mismo autor. Más aún, si seguimos en el razonamiento de Barthes (1997, 37) de que es necesario que el autor muera para que exista la escritura, con respecto a las memorias, el autor no solo que acepta morir para que su vida —los fragmentos seleccionados de esta, que no la totalidad— sea vivida por alguien más, vivida en el sentido de contada, narrada, hecha lenguaje: el autor de la memoria o autobiografía muere para ser otro-mismo en su texto. Es un fantasma por convicción y solo recobra la vida en función de ese texto que, a su vez, es su muerte: «el escritor nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*».

Podría decirse, incluso, que las autobiografías, basadas en documentos propios, en memorias, en cuentos o leyendas familiares, en archivos corporales —pienso en el concepto de «somateca» que maneja Paúl Preciado—⁷ son también una forma de escribir a los muertos, comunicarse con un mundo que ha desaparecido, que subsiste solo a través del escrito, sea ficcional o no, porque el escrito revive en el cuerpo, y esa resurrección es también la del pasado.

¿Cómo puede situarse ese escritor del presente que viaja a lo que pasó (y que quizás no presencié), esta especie también de nigromante de la memoria? Quienes preparan sus autobiografías, o memorias, retoman un hecho capital alrededor del que hablan, la misma construcción de la memoria, la representación del pasado. Además, son autores, narradores, protagonistas y firmantes de un texto que se enuncia desde el yo: «para que haya autobiografía [...] es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje» (Lejaune citado en Pozuelo Yvancos 2006, 28). Los autores de autobiografías, generalmente, parten de una línea temporal que seguro va saltándose muchísimos acontecimientos, los que el narrador considera que no serían atractivos o interesantes para el lector. Va construyéndose una representación de

7 Preciado (2020) habla de «somateca» cuando cita los conocimientos que ha adquirido su cuerpo, el que primero fuera de mujer, luego de un hombre, pero no solo a nivel sexual: «No hablo aquí del cuerpo vivo como de un objeto anatómico, sino como lo que denomino “somateca”, un archivo político viviente» (44).

esa persona, pasa a ser un personaje con flaquezas, debilidades y algunas cualidades. Si esa es la representación más fiel de quien escribió las memorias, es imposible saberlo, porque, en realidad, no existe una tal representación más o menos verídica. Eso sí, la autobiografía «no es solamente un discurso de identidad, lo es en la esfera de contrato convenido, al otro lado de la frontera de la ficción como discurso con origen y consecuencias sociales, nacido en un momento y con fines específicos, diferentes a los que rigen en esos contextos culturales, los textos de ficción» (Pozuelo Yvancos 2006, 30). Es un portador de un testimonio enmascarado en narración: «Las memorias construyen un personaje más o menos lógico. Nadie narra su vida entera desde la sorpresa, el malentendido, la confusión o la perplejidad. En ocasiones, incluso se requiere de una atmósfera ficticia para que las confesiones resulten más sinceras. Oscar Wilde volvió a tener razón al afirmar que una máscara sirve para decir verdades» (Villoro 2002). O habría que pensar que hay varias formas de enmascararse al escribir una autobiografía: el buscador, el sorprendido, aquel que conjetura.

Quien escribe una autobiografía, sobre todo al enunciar ciertos hechos, da fe de que sucedieron, de que estuvo ahí, los presenció o, por lo menos, así los ha escuchado y le han sido transmitidos. Pueden ser históricos o verificables. Reales. Pero cabe preguntarse, tal como lo hace Paul De Man (1991), si la autobiografía, por estar entre géneros, no será un crisol donde el referente, la vida, pasa a ser referencial, solamente, para el texto:

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida, y que lo que el escritor hace está, de hecho, gobernado por los requisitos técnicos del autorretrato, y está, por lo tanto, determinado, en todos sus aspectos, por los recursos de su medio? Y, puesto que la **mimesis** que se asume como operante en la autobiografía es un modo de figuración entre otros, ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (Énfasis añadido)

Entonces, para responder estas preguntas, o por lo menos dejarlas escritas de forma clara para el lector y para sí mismo, el autor de

su autobiografía solo puede entrar en el terreno de las conjeturas. Conjeturas hechas, casi, por un fantasma. O por un escritor que siempre se definió a sí mismo como casi invisible, protagonista de una historia incierta, con una importancia relativa en medio de una generación de gigantes. Una autobiografía conjetural que, además, sirviera como búsqueda y justificación de su fisura, complejo o ese malestar que siempre lo aquejó, en lo público y en lo privado.

CONJETURAS SOBRE LA MEMORIA DE MI TRIBU

Aunque la mayor parte de su vida José Donoso Yáñez la vivió entre la incertidumbre, sintiendo que el resto no le daba la importancia que merecía como creador, la verdad es que, al final, Donoso parecía haber hecho las paces con la existencia, con su carrera y con su obra. Esto se refleja en las entrevistas y charlas que dio casi al final de su vida.

Anotábamos en el primer capítulo que una de sus obras más autobiográficas había sido *El jardín de al lado*, donde se retrata a Julio Méndez, un escritor chileno que vive con su mujer en una ciudad costera de España y que, por suerte (y esta expresión la hace el protagonista), se traslada durante el verano al departamento de un amigo rico en Madrid. A él llega cargando sus taras, traumas, paranoias, las que se traducen en una imposibilidad para escribir. Pero ya en sus últimos años, en una conversación con Delfina Delgado (2006, 23), periodista y amiga suya, Donoso dice:

DELGADO: Mientras que a los otros los construyes con el lenguaje, ¿cómo conseguiste distanciarte de un personaje como Julio Méndez, que tiene tantos elementos autobiográficos?

DONOSO: No son autobiográficos, no soy un escritor fracasado, fíjate que ésa es la diferencia. Sin embargo, quizás esa novela sea autobiográfica de una fantasía mía de fracaso. Que es constante en todo escritor de cierto éxito, es decir, ese personaje está construido por mi terror. Julio Méndez no soy yo. Soy yo con mi miedo.

Años de vida y escritura le costaron a Donoso hacer las paces con su pasado, incluso con el inmediato.

Escribió sus diarios hasta el final. Pero también se publicó *Confesiones sobre la memoria de mi tribu* (1996), su último libro publicado en vida, una suerte de memoria que abarca no su mínimo trayecto vital, sino que

intenta husmear en las raíces de sus dos familias, Donoso y Yáñez, que se asentaron en Chile varias generaciones atrás y de cuya tradición ha bebido el autor.

Decíamos también en este capítulo que las autobiografías se ubican en una frontera, según Pozuelo Yvancos, lo que, a nuestro juicio, hace más pertinente el título que Donoso eligió para sus memorias: *Conjeturas sobre la memoria*. Es decir, el autor opone el carácter conjetural, de suposiciones y gran dosis de imaginación a la historia de su familia, a su memoria, compuesta por la mitología de sus clanes, los relatos que circulan en cada familia sobre orígenes y antepasados destacados, fuera por sus méritos o por sus pecados. En esa frontera se encuentran la memoria y la conjetura, porque no es posible descubrir a la primera, revivirla, sin la segunda. Y nace, así, una historia familiar. Algo ficticia, algo impostada, pero real en el espacio de la escritura: «la autobiografía o espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y “necesidad” causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático» (Pozuelo Yvancos 2006, 34). Más allá, sobre todo, de si lo narrado en la biografía es real o conjetural, de si los temas tratados son demasiado íntimos o universales, habría que pensar en la intensidad de la escritura a la que accede el lector, lo que dice Giordano (2020, 17): «no es a partir de la amplitud de los temas (mayor, menor o mínima, ya sea que comprometan las esferas pública, privada o íntima), sino a partir de la intensidad con que la escritura sobre cualquier tema imagina las posibilidades de vida que hay que pensar el nervio político de las experiencias literarias».

Es así como, en cierta forma, en *Conjeturas* Donoso pone en movimiento el mismo mecanismo que utilizó en *Historia personal del boom*: hace un recuento de su vida a la vez que habla de los otros que han sido parte de su historia vital, «las autobiografías no dan cuenta de uno, ni siquiera de uno y de los demás, sino de uno en los demás, del yo y de lo que sucede» (Corpus Barga citado en Pozuelo Yvancos 2006, 27). En este caso, Donoso no habla como perteneciente a una generación de escritores, sino como el descendiente capaz de elucubrar sobre el pasado de su clan, para dilucidar su identidad, casi al final de sus días. Despejar ese yo, de dónde viene, es su legado, su testamento literario y, por tanto, se justifica también que este último libro escrito en vida esté

dedicado, como «tributo», a las mujeres de su descendencia: Pilar, su hija adoptiva, y las hijas de esta, Natalia y Clarita. Así, Donoso no solo pretende despejar su herencia, sino, a su vez, heredar algo más que un nombre a quienes le siguen en línea directa, aunque esta línea se base no en el lazo sanguíneo sino en el de los afectos:

Concebida en estos términos, la herencia es una forma de memoria que conecta el pasado con el presente al establecer una continuidad entre las generaciones y al otorgarle al heredero un relato identitario a través del cual inscribirse en una genealogía. De aquí la importancia de destacar el vínculo entre memoria individual y memoria colectiva constituidas ambas por tradiciones, saberes, lugares, fechas, rituales, relatos, afectos que un colectivo (nación, familia, religión, cultura, comunidad, grupo) comparte; un conjunto de representaciones y prácticas que los sujetos heredan del pasado y reactualizan en el presente. (Saraceni 2008, 16)

La herencia, lo sabemos, se postula cuando pensamos en la muerte.

En su ensayo sobre Chateaubriand, Roland Barthes (2011, 104) dice «el recuerdo es el comienzo de la escritura y la escritura, a su turno, es el comienzo de la muerte (por joven que se la emprenda)». Si trasladamos esta reflexión a *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, parece que Donoso hubiese emprendido este trabajo como una forma de hacer las paces con su pasado, incluso con el familiar, para buscar los orígenes y la justificación a su existencia, a su destino: ser un escritor, un fabulador, alguien que no podía más habitar en el territorio de la literatura para entender, de esa forma, de dónde venía y hacia dónde iba; de paso, iba preparándose para la muerte y para trascender a través de un escrito personal. De hecho, aclara que, dadas su edad y trayectoria, tiene ya ganas de contar el pasado: «Ahora he cumplido setenta años y cuento con lirios y nostalgia para dar y regalar: estoy seguro de que me ha llegado el momento de revisar y revalorar —reinventándola— mi propia historia y la de los míos, y aceptar todo lo que ella puede tener, y de hecho tiene, de “trucado”» (Donoso 1996, 18).

Estas revisiones y revaloraciones se podrían definir, entonces sí, como el testamento literario de Donoso hecho en vida, si entendemos al testamento como el legado, la última voluntad de alguien. «Testar» en vida significa disponer, con el último aliento, de lo que somos, de lo que poseemos, de lo que hemos alcanzado a saber de la vida, de nosotros y del resto.

Con esa definición, la de testamento literario, inicia Donoso sus *Conjeturas*. Cuenta que cuando se publicó su novela *Donde van a morir los elefantes* (1995), una amiga le habría preguntado si aquella novela era de hecho su testamento. Él, indignado, habría respondido con un rotundo no. Pero ¿qué escribir luego de esa novela que le llevó un buen tiempo y esfuerzo?, se pregunta el hombre de setenta años. ¿No sería hora de escribir su verdadero testamento literario?

Le tocaría, pues, reconocer incluso el error, los fallos en la vida, las culpas y complejos ocultos, parte también de su herencia:

desde el principio me di cuenta de que todo consistía en la herencia de una fisura, una pifia que destruía la perfección superficial de toda visión, una fragilidad de la cual nacía el impulso a ser otra cosa, que en mi caso era — como en tantos de la familia de mi madre— la ambición de reencarnarme en escritor. No tuve libertad de elección porque un escritor no elige su voz, ni su mundo, ni su protesta, ni su modo de manifestarla; lo que fue creciendo desde mis palabras, pronto lo comprobé, me estaba asignado antes de que yo naciera, este dolor se dio, desde que fui niño, como una conciencia de fisura social, un desorientador menoscabo de quién era yo y quiénes eran mis padres, lo que destruía mi escasa seguridad sobre el lugar que me correspondía dentro del grupo de los que la suerte me asignó como pares. Quizás por esto estoy escribiendo ahora. (Donoso 1996, 20)

Nuevamente acudimos a Saraceni, quien nos dice que «Según la etimología latina, la palabra herencia (*haerentia*, n. pl. del participio de *haerere*) significa: “estar adherido” (DRAE), es decir, estar arraigado, tener un espacio simbólico de pertenencia relacionado con la transmisión —por parte de padres, ancestros, comunidad o cultura— de un conjunto de bienes, valores, tradiciones, recuerdos que inscriben al sujeto que los recibe en una tradición conectándolo con “las voces que llegan de atrás”» (Saraceni 2008, 15). En esta adhesión, en este arraigo profundo, es donde puede inscribirse Donoso, no solo a través de la cultura, las costumbres o los relatos que le hayan transmitido, sino incluso desde eso que él, ya al final de sus días, llamó *fisura* y que nosotros hemos venido reconociendo con diversos nombres para identificarlo en sus escritos: culpa, vergüenza, complejo. Además, Donoso hace traspaso de esa herencia narrativa de su familia no solo como una apropiación literaria, sino de una interpretación, como lo postula también Saraceni: «la idea de la herencia no como apropiación mecánica de un bien que

se adquiere a través de un testamento o de la transmisión sino como proceso de lectura e interpretación de un legado» (14).

En los capítulos anteriores habíamos postulado la hipótesis de que la escritura de Donoso se hallaba siempre cruzada por un malestar, por una especie de culpa o incomodidad frente al mundo, lo que él llamó en sus memorias *fisura*, un no saber qué posición ocupaba entre la gente de su país, en su familia, como escritor, sobre todo, el oficio que llevó a cabo durante toda su vida. Y esa fisura era parte de su herencia, entendida nuevamente según la síntesis de Saraceni: «Es en el cruce entre recuerdo personal y colectivo, entre la dimensión privada e íntima de la memoria y dimensión pública y social donde las identidades se arman y desarman, negocian sus relatos y revelan sus fisuras para asumirse como un nosotros problemático» (16). Por un lado, se sabía hijo de una familia de raíces meramente chilenas, pero no pudo evitar elucubrar hacia el abismo, preguntarse qué tan verídica era la hidalguía de sus antepasados, porque quizás, desde entonces, en ellos se había gestado esa fisura que a él lo atormentó durante toda su vida.

Entonces, en este último libro publicado en vida, Donoso, además de reconocer este malestar, propone bucear no solo en su pasado, sino en el familiar, de paso, para descubrir el origen de esa voz apesadumbrada que él ha recibido y ha tratado de recrear en su literatura.

Sin embargo, como toda apuesta, esta cosechó detractores, dentro, sobre todo, de la familia Yáñez. Así fue como antes de que se publicara el libro, el manuscrito ya había circulado internamente entre varios parientes y Donoso se vio obligado a quitar un capítulo entero de esta «historia» familiar. Así lo cuenta su hija en su libro:

José Donoso recibió amenazas de todo tipo: cárcel, disparos e incluso asesinato por parte de algunos miembros de esta «tribu». Mi padre quedó desalentado, cayó en una tristeza profunda, acompañada de un hermetismo que lo llevó a tomar la decisión de sacar ese conflictivo capítulo completo del libro, dejándolo medio trunco y reducido en cien páginas.

Todo el escándalo nació a raíz de la insinuación, por supuesto teñida con la fantasía —cosa que esa parte de la familia no puede entender—, de que la madre de don Eliodoro Yáñez, doña María Josefa Ponce de León, ya viuda de Yáñez y apodada, según la leyenda, como la Peta Ponce, había educado a sus seis hijos gracias a una carreta con alegres mujeres que guiaba a distintos pueblos. En esa carreta también iban sus dos hijos, que vendrían

siendo el abuelo y el tío abuelo de mi padre. Esto fue lo que desató la furia en varios familiares, quienes, indignados ante semejantes «calumnias» sobre su santa abuela, tía abuela, tía o cualquier otro posible parentesco, impidieron la publicación de esa parte del relato.

Qué pena, pues el relato —que al parecer decididamente era ficción, según su hermano Gonzalo— era mágico. De ser cierto, esta mujer que se paseaba en carreta por todo Chile logró educar tan bien a sus hijos que uno fue dueño del que llegó a ser el diario más importante de Chile, *La Nación*, y luego candidato a la presidencia. (Donoso Serrano 2009, 369)

¿Por qué no reclamaron antes los Yáñez cuando Donoso utilizó otros materiales para sus ficciones? ¿Quizás por las etiquetas que dividen el mundo entre ficción y memorias? Porque, hasta donde se puede leer y comprobar, el nombre de Peta Ponce ya había aparecido antes en la literatura de Donoso, en *El obscuro pájaro de la noche*: así llamó el autor a la vieja meca que aconsejaba a Inés de Azcoitia en sus amores, en su proceso de concepción de Boy, en hacerse una bruja, una beata, en todo a la vez, en cómo debía hurtarle el cuerpo al marido. Entonces, ¿era mejor que Peta Ponce, la digna abuela, fuera en realidad una bruja y alchahueta y no que en las conjeturas fuera una madama en carreta?

Entran aquí en conflicto la memoria personal y la memoria colectiva. ¿Cuál es el personaje que debe ver la luz, según sus descendientes? Además, entran en conflicto las categorías entre lo ficcional y lo real. Categorías válidas para los lectores, pero no para Donoso pues, tal como se presenta en el eje de este estudio, ficción y realidad eran pilares para la construcción de su obra. Tanto en sus diarios como en sus memorias, textos que podrían considerarse rápida y tajantemente como de «no ficción», la ficción sigue siendo un punto importantísimo, más allá de si considera esto como un fallo psicológico o una falta de distinción entre la realidad y lo ficticio. Para José Donoso, la escritura se alimentaba del mundo y sus representaciones.

Y no es algo que solo el chileno haya hecho, o que no se siga haciendo. En un ensayo reciente sobre personajes de la pintura y la literatura, su autor llega a fabular sobre los pensamientos de tal o cual artista a la hora de responder a críticas familiares, como en el mismo caso de Donoso. Por ejemplo, Edgar Degas, al retratar a su familia, pudo decir, según este autor:

Pese a todo, no son ustedes, mis hermanos, mis tíos y parientes, quienes facilitan la existencia de mi obra con su ‘trabajo’, es el arte el que los vuelve a ustedes posibles, representándolos y confiriéndoles su sola realidad tangible, hecha a prueba del paso del tiempo. Porque, en un sentido estricto, sin representación no hay historia. Es el ojo del artista el que escribe la historia y la vuelve visible. (Bernal Granados 2016, 58)

Más aún, en *Conjeturas* no era la primera vez en que Donoso se expresaba «autobiográficamente» o que hacía guiños más que evidentes a su familia en su obra, y esto, mucho antes de que se publicasen sus *Diarios*. También hubo polémicas: en alguna oportunidad contó que con *Coronación* hubo cierta molestia de familiares por estar inspirada en su abuela: «Mis padres estaban muy contentos cuando apareció *Coronación*. Hubo sí otra gente de la familia a la que le pareció pésimo este asunto. Llamaban a mi padre para decirle que cómo era posible que alguien escribiera algo contra la propia familia. Pero el incidente no alcanzó a mayores: se diluyó...» (Donoso 2016, 183).

Asimismo, en una carta que le envía José Donoso a su padre, recién terminada su segunda novela, *Este domingo*, le dice:

Usted sabe que los escritores no hacen retratos exactos de las personas, sino que como un mosaico las juntan con pequeños pedacitos de mármol de colores, que colocados con arte, forman una cara y un cuerpo. Mi mamá, no le niego, está muy en el libro. Pero usted verá que hasta cierto punto la he casado con mi abuelo Emilio... en fin, hay tantas diferencias. Quiero que la lea y me opine qué le parece. [...] De modo que prepárese a recibir *Este domingo*, que es una fantasía sobre el asunto de mi mamá con Maya, se acuerda, con algo de la casa de mi tata Emilio y con los Toro. (Donoso 2016, 177)

Esta carta postula la importancia que tenía para Donoso la opinión de la familia, por lo menos de su círculo cercano, no solo por una cuestión de pertinencia, sino por saber qué tan verosímiles resultaban sus personajes, tomando en cuenta que estaban basados directamente en algunas personas, como la madre de Donoso, pero que también tenían rasgos de otros familiares. Además, al hablar de la familia, incluso la inmediata, el autor logra situarse en el mundo, no solo como creador, sino como depositario de la memoria familiar, así: «la herencia es una forma de memoria que conecta el pasado con el presente al establecer una continuidad entre las generaciones y al otorgarle al heredero un relato

identitario a través del cual inscribirse en una genealogía» (Saraceni 2008, 16). Ya lo copiábamos antes en una cita: para Donoso, su origen como escritor estaba en su genealogía. Asimismo, la llamada *fisura*, ese *pathos* que, además, habría signado la vida de otros grandes autores, a los cuales él admiraba o que, incluso, trataba de emular, como pensando en una conciencia literaria universal. Para él, es el *pathos* lo que identifica a grandes autores de situación ambigua, por varias cuestiones, sean políticas, sociales, incluso sexuales. Ese *pathos* que excluye a los aristócratas y a los obreros, porque, en ambos casos, esos personajes saben a qué medio pertenecen. Ese *pathos* que parece haber sentido él siempre, una marginalidad que se traduce así: «la novela, más que ninguna otra forma, moviliza a los seres a cumplir la fantasía, rara vez lograda, de ser lo que no son» (Donoso 1996, 24).

Pero ¿logra Donoso inscribirse en una tradición literaria, o por lo menos representarse a sí como heredero de esta, en este último libro, conjetural?

EL ORIGEN HISTÓRICO DE LA FISURA QUE LUEGO SE TRASLADÓ A LA LITERATURA

En sus memorias conjeturales, Donoso logra inscribirse en la literatura latinoamericana, se sitúa históricamente como el heredero de una tradición de ambigüedad social, esa mala conciencia de no pertenecer ni a los de arriba ni a los de abajo. Hay una fisura ahí, un malestar, y, dice, es hereditaria.

Si nos remitimos a las obras de ficción de Donoso, esta fisura es la que se muestra en sus escritos, todas ancladas en ese *pathos* que, según él, le viene de su familia materna, los Yáñez.

Donoso (1996) distingue claramente en sus memorias familiares de dónde vienen los dos clanes. Los Donoso fueron siempre criollos, hacendados, una familia tradicional que se ha extendido por todo Chile. Es entonces cuando Donoso entra en esa especie de anecdotario sobre el «guacho», el niño no reconocido oficialmente, pero que en realidad sí tiene sangre de un árbol común con él: así explica que haya Donosos en todo Chile, de todos «los pelajes». Cabe recordar que esta figura de «guacho» y los lazos sanguíneos y familiares son importantísimos para él, aunque no sean oficiales, sobre todo en libros como *El obsceno pájaro*

de la noche y *Casa de campo*. En *Conjeturas*, Donoso resuelve así lo de la parentela varia:

En la casa de mis bisabuelos no se podía dejar de sospechar que tanto soñar con femeniles refinamientos obedecía a malvadas leyendas europeizantes, herejías con las que ellos, criollos de pura cepa, preferían no tener nada que ver. No eran, eso sí, extraños a las oraciones de las vísperas de la Parroquia, ni a jugar, en los crepúsculos de invierno con aroma a sopaipillas en chancaca de Paita, una mano de malilla con el nuevo sotacura, ni al rosario prolongado con interminables cogollos y jaculatorias, ni a las procesiones con anda, ni a las novenas para santos de escasa monta. Pero su beaterío no les impedía tomar parte en las cuecas y el guitarreo de las provisionales chinganas que de la noche a la mañana crecían como la mala hierba en la otra orilla del río Claro para celebrar las Fiestas Patrias. Allí, es de suponer, achispados por la chicha y el vino nuevo, los jóvenes tarambanas fueron engendrando el hato de guachos de su multicolor descendencia. Tengo una regocijada consanguinidad con los Donoso de todos los pelajes, diseminados por los campos, los pueblos y las barriadas del país, y casados, o simplemente rejunados, con toda laya de hembras: la india de largas trenzas; la mulata de extremidades rítmicas; la visigoda de ojos azulinos y cabellera de oro, seguida cada una por una tropa de chiquillos patipelados y mestizos que, con el tiempo, se adentraron eficazmente en todas las clases sociales y en todos los oficios. Es a través del apellido compartido que me siento ligado a esta tierra y a esta historia y a esta provincia que apenas conozco pero que, suelo fantasear, es la mía. (27)

Luego de hablar de los Donoso, el autor retoma el otro hilo de su tejido familiar, el de los Yáñez, desde donde se gesta la fisura que, para él, ha heredado.

Los Yáñez, dice, por el contrario, eran más de tendencia liberal, en lo político y lo social, y cuentan entre sus filas con el ilustre Eliodoro Yáñez, quien fuera político y hasta candidato a presidente de Chile, y que fundara el periódico *La Nación*. De él, Donoso anota:

En todo caso, fue un hombre de gran brillo que sufrió, como toda su familia, el desdén de la oligarquía; ese dolor alcanzó hasta a sus sobrinas, como mi madre, que nunca lograron encontrar su fiel en la balanza social, confundidas por las leyendas que envolvieron el paso del gran hombre. Es a esa clase que hay que echarle la culpa de todo: por lo malo en cuanto a dolor, por lo positivo en cuanto a creación. Pero no se le puede perdonar el dolor que causó. (35)

Esa fisura los hace acercarse a lo marginal, a lo excéntrico. Es doloroso, aunque también sea productivo a nivel creativo. De ahí la escritura de sus novelas, que muestran desigualdades, excentricidades, lo marginal como ambiente y como personajes, aquello que las «familias bien» ocultan, que se esconde detrás de varias máscaras. Es notoria la fisura en *Este domingo* cuando se habla de las intenciones de la señora con Maya, amparándose en la costumbre de la beneficencia; es visible en los deseos de Andrés por la criada, en *Coronación*, sin contar con la locura de la dueña de casa, que sospecha de las criadas, aun las más fieles, hay una especie de develamiento de los verdaderos pensamientos de los personajes a ambos lados de una dinámica social, los de arriba y los de abajo; es notoria la fisura en el personaje de la Manuela, que desde su travestismo se enfrenta a la «normalidad» del resto y que encara a los machos, así como es quien reconoce al patrón-patrono del pueblo como, asimismo, su destructor, pues no cumplirá con las obras prometidas; y así en las otras obras de ficción de Donoso. ¿De dónde provenía ese mirar entre relaciones establecidas, un malestar de clase que lo hacía desconfiar del estatus establecido? Ahora, en *Conjeturas*, tenemos una respuesta en la búsqueda del origen de este malestar: la herencia familiar.

Lo excéntrico, por supuesto, se manifestaba también en su madre, la pariente directa que lo une con los Yánez. Donoso cuenta la extraña anécdota que protagonizó su madre con un senegalés que conoció en Barcelona y por el que sentía algo tan indefinido como profundo. ¿Descubre Donoso una relación romántica, de madre e hijo, de amistad? Algo que él no podía siquiera explicar, porque tampoco quería. Solo podía dar cuenta de las lágrimas de su madre, de su dolor, anteponiendo sobre ella otra imagen:

Nunca volvió a mencionar a Sam. Su historia había concluido: si no, su recuerdo podía matarla. También rehusó volver a la Plaza Real y a ese barrio. Sólo cuando algún inadvertido nombraba la Plaza, era como si por ese instante su piel tan fina se arrugara. Como si sus delicadas facciones se transformaran de repente en las de una negra muy vieja, encorvada sobre el eterno fuego primitivo que los miserables encandilan sobre la tierra, pensando en las cosas en que se les iba la vida. ¿Qué iba a darles de comer a los suyos si la cosecha de mijo de esta temporada era tan mala como la del año pasado? ¿Cómo sobrevivir... y para qué?

Sí, fue una de esas noches. Llena de tentáculos. Una noche que es parte de una historia que nunca concluye... ni ahora, cuando ya hace quince años que mi madre murió. (45)

Esa noche «llena de tentáculos» es una imagen que nos remite a una historia familiar, íntima —¿qué más íntimo y lejano a la vez que la figura de la madre?— que, a pesar de la cercanía, puede también abrirse a muchas posibilidades de interpretación, lectura y asimilación. Y que, además, no se termina con la muerte de la protagonista de la anécdota, su madre, ni siquiera con la muerte del escritor: es una anécdota, quizás ominosa, que pasará a formar parte del acervo familiar, así como del catálogo de anécdotas que los lectores de Donoso podemos anotar. Se vuelve más cercana la historia de su madre, esta especie de *affaire* para Donoso, porque es una historia secreta, el foco de sus indagaciones, de la búsqueda de las fisuras como motores literarios. La historia de las fisuras, como una herencia, es lo que él buscaba para su escritura, de forma vital, para seguir vivo y para transmitir su herencia. Porque si tuviera que terminar su historia vital, y la de su familia, tendría que esperar hasta que él muera. Además, al hablar de la familia, de los antepasados, habla también de sí mismo. Construye una autobiografía con y de su herencia, haciendo el rol de protagonista, historiador y *voyeur*. De fabulador, por sobre todo.

Para fabular con mayor precisión, Donoso también se cuelga del tronco de la historia. La de su país. Relaciona la vida de su familia con acontecimientos del mundo, Latinoamérica y Chile, para darles verosimilitud a los hechos, pero también para darles una dimensión distinta a los eventos históricos, quizás una dimensión humana representada por seres con fisuras, reales, más allá de los perfiles heroicos o censurados de la historia oficial.

Para Donoso, parte fundamental de una autobiografía, para entender las circunstancias de su nacimiento, es retratar a la sociedad chilena, la del tiempo de su natalicio y la anterior (los años 20) para mostrar que en Chile, por más influencias que llegaran en distintas épocas y desde diversos puntos del planeta, siempre se mantenían las costumbres dentro de un conservadurismo muy poco permeable. Así, basándose en la descripción de ese ambiente, es también más fácil decodificar algunos elementos de la narrativa de Donoso, que apuntan al

desenmascaramiento de las falsas representaciones que tenían lugar en su país. Es decir, la narrativa de Donoso podía considerarse realista, en algún punto, porque describía escenarios y acciones cotidianas, de una burguesía entre el acomodo y venida a menos también, pero desde una crítica ácida, desde la ironía, proponiendo, detrás de la normalidad de las familias, escenas monstruosas. Así, la autobiografía de Donoso y de su familia no podía desligarse de un retrato social de Chile a finales del siglo XIX y principios del XX.

La de Donoso era una narrativa incómoda para su estrato social. ¿Qué decir de sus memorias que buscaban expoliar los últimos fingimientos y mitos? Para situarse, realmente, dentro de una familia, una clase social, un país, una nacionalidad, para Donoso es necesario explorar las posibilidades narrativas y de fabulación de los episodios familiares e incluso los históricos. Busca el fragmento, los pedazos, no un hilo de narración único y sólido, algo como lo que proponía Foucault y que citaba Saraceni (2008, 17):

Hay que fragmentar lo que permitía el juego consolador de los reconocimientos y de los relatos totalizadores. La historia será más «efectiva» en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Divida nuestros sentimientos; dramatice nuestros instintos; multiplique nuestro cuerpo y lo oponga a sí mismo. No deje nada sobre sí que tenga la estabilidad tranquilizadora de la vida de la naturaleza, ni se deje llevar por ninguna muda obstinación hacia un final milenario. Socave aquello sobre lo que se la quiere hacer reposar, y se ensañe contra su pretendida continuidad.

Esta discontinuidad que propone Foucault, ¿no la encontramos en ese cruce que hace Donoso de los relatos familiares con la historia de Chile? La autobiografía fabuladora, conjetural, que ha establecido Donoso, confronta al relato totalizador de la nación, de una clase, de una familia tradicional; rompe con la representación clásica e instaura una propia gracias al texto y a la verosimilitud que le otorga ser parte de esos clanes. Es parte de la historia de su país, es parte de la historia de su familia.

LA MEMORIA COMO REPRESENTACIÓN DE REPRESENTACIONES

Donoso, a través de su memoria, y la de los relatos de su familia, intenta construir una especie de álbum familiar en su estudio de escritor.

Es decir, intenta mencionar a varios personajes de su genealogía, de ambas ramas, pero debe focalizar su atención en nombres que encierran historias en su biografía, que fueron las que, según Donoso, habrían generado esta fisura que lo ha signado durante su vida. Así, por supuesto, pone su lente en personajes que destacaron en sus vidas, pero no solo de manera pública, como la del tío Eliodoro, sino también de forma íntima, como la de la tía Mina, hermana de su madre, bella y aventurera. Al mencionar a estos dos personajes de su familia, no solo contrapone biografías, sino que también pone de manifiesto su inquietud sobre los relatos que son oficiales, unificadores, «importantes», frente a las historias casi anónimas que se mantienen vigentes solo dentro de una mitología familiar, pero que, a pesar de su «pequeñez», sí tuvieron influencia en su vida como integrante de esa tribu.

Donoso quiso construir un álbum familiar al hablar de diversos personajes: tíos, tías, abuelas, hermanos de hermanos, primos, incluso parientes lejanos, y también para él fue importante retratar a la gente del trabajo doméstico que, en su caso, y tomando en cuenta su estrato social, era parte fundamental en su vida, en las dinámicas familiares. Entonces, al tiempo que vamos conociendo el origen de la nana Teresa, que crio a José Donoso y a su hermano, es imposible no establecer puentes entre estas historias familiares y las que bosqueja el autor en su narrativa. Recordemos que parte importantísima de *Coronación*, *Este domingo* y, sobre todo, *El obscuro pájaro de la noche* es la presencia de las criadas como objeto del deseo, depositarias de secretos y parte, al fin y al cabo, de la genealogía que se desarrolla en una casa, más allá de los vínculos sanguíneos. Para bien o mal, las criadas, como miembros que ocupan un espacio liminal dentro de la familia, ficticia o real, son parte importantísima de la obra de Donoso, la que acuñó su nombre como autor (sus novelas y cuentos) y, así también, son parte notable en la obra autobiográfica.

Decimos que las criadas pertenecen a un espacio liminal porque, sin compartir la sangre de las familias a las que sirven, en cambio, comparten secretos y son quienes ponen en movimiento algunas dinámicas narrativas, en la realidad y en la ficción. Son parte de un mundo que excede los muros de las casas familiares: otras casas con otras costumbres, lo que produce el choque entre los personajes y sus relaciones también. En *Coronación*, son las criadas quienes se hacen cargo de la

anciana y quienes, al final, se quedan con ella, en cierta forma compartiendo y aprovechándose de su locura; en *Este domingo*, es la criada la cómplice de la señora de la casa para alojar a Maya, el extraño que la señora ayuda con algunas intenciones ocultas; y en *El obsceno pájaro*, la criada, la Peta Ponce, es quien realiza el conjuro para que Inés de Azcoitía pueda concebir, es una bruja, y es, además, quien, en cierta forma, consuma cierta venganza de las criadas que han sido olvidadas en la casa de la Cachimba. Estas mujeres, que en las representaciones de la literatura realista aparecen como parte importante de las tramas, en la literatura de Donoso se transforman casi en protagonistas, en los motores fundamentales de las historias. ¿Cómo no hablar de ellas o de quienes las inspiraron en sus memorias?

Las criadas también sirven como personajes para conectar su historia, personal y familiar, con otros entornos y, de esa forma, emparentarse, como autor, a otros mundos. Por ejemplo, es una constante durante *Conjeturas* el intentar ligar la historia de sus antepasados, incluyendo a la nana, con mitologías mundiales. Donoso llega a elucubrar sobre si la amiga de infancia de la nana Teresa, la francesita Laure, no habrá sido, por coincidencia de fechas, nacionalidad y nombre, la misma mujer a la que estuviera ligada Marcel Proust. También se pregunta Donoso si su tío Cucho Concha, con discapacidad mental, no habrá estado bajo tratamiento con Charcot, incluso si no habrá sido reconocido por Sigmund Freud, dado que sus parientes vivieron en París y que el tío de Cucho, reconocido urólogo, tenía de hecho una relación cordial y de colegas con el doctor regente de La Salpêtrière.

Pero en sus memorias, además de citar a estos personajes y tratar de liarlos con la historia mundial de la cultura, Donoso intenta retratarse a sí mismo desde su infancia, bosquejar esa personalidad que iría nutriéndose de extrañas filias, como su temprana fijación por mendigos, pobres y otros seres que entraban como de contrabando a su mundo de «niño bien» en Santiago de Chile. Porque la clase pobre, si bien formaba parte de la vida de la burguesía, lo hacía siempre desde una posición de diferencia negativa: los otros, los pobres, los «rotos», los que necesitaban de ayuda, aunque esta supiera un poco a condescendencia y a insulto.

Al escribir su mundo y sus límites, de alguna forma el escritor configura su personalidad, y también justifica su nomadismo. Habla de su primera salida quijotesca a la isla de Juan Fernández, en el extremo sur

de Chile, donde tuvo el trabajo de pastor de ovejas y de donde sacó algo importantísimo: la lectura de Proust y la conciencia de su soledad. Luego, de Juan Fernández pasó por la frontera terrestre y viajó a Buenos Aires, una especie de parada obligatoria para iniciar su educación sentimental y literaria como escritor, porque su primera salida de Chile obedece a un deseo de emular a sus ídolos literarios, que viajaban, incluso en condiciones calamitosas. Así, en cierta forma, lo que hace Donoso en sus memorias es construir una *Bildungsroman* con él como protagonista, construyéndose un perfil de escritor gracias a las herramientas literarias acumuladas durante toda una vida dedicada al oficio.

Si bien su viaje lo hizo con ganas de ser un escritor que viviera realmente la vida, cuando hace la narración de esas aventuras ya es un autor que tiene la voz para contarlas y darles la fuerza requerida. Pero ha adquirido esa voz años después, cuando estas memorias casi han caído en el olvido y solo él puede rescatarlas, un poco desde fuera, ya pensando en quién leerá —a quién le importarán— estas memorias: «la escritura ambiciona reconstruir el pasado —la memoria— desde el presente, pero el presente de la escritura es, a su vez, silencio. El silencio de las letras que solamente será capaz de recuperarse como voz desde los ojos que leen. Es la escritura una mezcla de memoria y olvido» (Pozuelo Yvancos 2006, 75). Hay, entonces, una intención en estas memorias de Donoso de recuperar su pasado, al tiempo que materializa la herencia que le han traspasado a él, y que, asimismo, esta pueda quedar como un legado para las mujeres de su descendencia. Quizás, en especial para Pilar, su hija adoptiva, que buscaba sus orígenes. Donoso, así, le da una herencia real de palabras más que de códigos genéticos. Pilar Donoso habría buscado los orígenes de su vida en un orfanato en Madrid, encontrando solo decepción; José Donoso, su padre adoptivo, le dio una historia a esa familia, que era la única que le quedaba por buscar a ella.

Pero ¿Donoso empieza su viaje, su carrera, con su nacimiento, o habría que rastrear orígenes más lejanos en el tiempo que se manifiesten en la propia vida como un hado?

Donoso indaga, por supuesto, en los orígenes de sus familias en los primeros capítulos de *Conjeturas*, pero vuelve a ello de forma más fantástica, quizás para ir probándole al lector que toda historia personal es una conjetura, es literatura. La vida como representación de la ficción.

Apuesta, entonces, por lo descabellado, la posibilidad que encierra descender de una rama judía luego de encontrarse con su tocayo en Buenos Aires, un joven que se declara judío sefardí cuyo origen estuvo en Esmirna. Llega a pensar en los parajes que pudo visitar su familia, en la posibilidad real de descender de judíos. Pero Donoso se reivindica enseguida, aunque la fantasía habría sido portentosa, despeja cualquier duda, pero se atribuye otra épica, indagando en otros orígenes, en otros paisajes y así, de paso, se afincan en Chile, la tierra de sus dos familias:

No, mi raíz decididamente no es homérica. Pertenezco a otro ciclo de gestas, distintas a las de Troya. Soy del ciclo americano, de *La Araucana*, de *El cautiverio feliz*, de mil historias nuestras. Somos una familia vieja en Chile, lo que no significa aristocrática, porque en nuestro país todos, oligarcas, clase media, pueblo, estamos más o menos emparentados y procedemos de los mismos troncos de conquistadores y primeros pobladores. (Donoso 1996, 186)

Aunque luego reconoce también que hay poco de certero de sus orígenes familiares, sus conjeturas podrán servir de divertimento. Son el inicio de un relato; hace que las posibilidades pasen a ser literarias.

Esta escritura conjetural, aunque en algunos momentos quisiera emparentarse con una épica del sur, no pretende ocupar el espacio de los indígenas ni recuperarlo de manos españolas. Donoso ha emprendido este trabajo para situarse como autor y como miembro de una casta, y apropiarse de este espacio como mestizo, como descendiente de «pura cepa» de una tradición chilena. Pero para no pasar por un vendedor de verdades, utiliza, en varias ocasiones, la frase «es probable», convirtiéndolo, así, en un relato fantástico, más entrañable que histórico o incluso científico.

Es probable que el cura Donoso, antes de embarcarse a América para hacer fortuna, haya ejercido su ministerio en los secarrales de la estepa extremeña, tierra parca y dura y áspera, de desolaciones y soledades, poblada por unas cuantas familias de labriegos y pastores de cabras y ovejas aislados por enormes extensiones de desierto y miseria. Es probable que, en esas circunstancias, el cura Donoso haya ejercido también de médico, de farmacéutico, de partero, de dentista. No es difícil imaginar que el cura haya servido de paño de lágrimas para alguna viuda reciente, y que más que una madre, en el desconsuelo de su abandono porque el cónyuge partió a

las Indias a hacer fortuna, haya permitido en la helada noche del secarral que el cura calentara su cuerpo solitario bajo los pellos y las mantas invernales con su propio cuerpo embarnecido. No me cuesta nada imaginarme que mi primer antepasado en esta tierra que llamo “mía” haya sido fruto de estos consuelos. Tal vez enterado por confesión de su madre al morir, que le puede haber confiado el secreto de su procedencia, el muchacho apenas pudo, partió a América a hacerse cargo de la herencia a la que tenía derecho. Oficialmente, llegó como Capitán de Caballos y en 1583 partió a la guerra de Arauco con la tropa de ciento ochenta hombres de Sotomayor. Se casó con la criolla María Ortiz Maldonado y murió en sus tierras de Quillota en 1616 (el mismo año de la muerte de Shakespeare y de Cervantes, lo que me proporciona una especie de abolengo). (194)

Como no pretende falsear nada, Donoso incluso consigna la otra parte, la histórica, según sus parientes:

La mayor parte de los parientes enterados de estos asuntos, así como los tratadistas que han estudiado a la familia, no aceptan esta filiación eclesiástica, presentada aquí sólo como una conjetura. Sostienen su ascendencia a partir del Capitán de Caballos con asentamiento en Mallaruco y Quillota llegado en 1581, y conquistador en las guerras de Arauco en 1583. Yo estoy convencido, principalmente porque la conjetura me gusta y las cosas eran tan indeterminadas en ese tiempo, de que nuestra semilla había llegado veinticinco años antes, en medio de la sangre, el fragor y los padrenuestros de los primeros momentos de la Conquista (195).

Sin embargo, es el relato conjetural de Donoso lo que nos queda de esta historia familiar, no lo que puedan indagar, de forma más «rigurosa», otros estudiosos o parientes. Este no es un estudio sobre genealogías históricas; es la conjetura, la fábula, que sirve como una representación que le da fuerza a las otras presentadas como memorias.

Hay, entonces, en *Conjeturas* un relato en un presente narrativo (1988) que, de hecho, es pasado, memoria para quien escribe (1996), y figura también un presente remoto (1500-1600) que interrumpe la acción principal para afirmar el presente narrado y, al final, también el presente del escribiente donde ya quedan pocas dudas o, por lo menos, donde esas dudas ya no importan, porque la historia ha sido sustituida por la literatura. La representación ha pasado a ser, de cierta forma, el suceso: «Las letras constituyen, por ello mismo, una original forma de experiencia, ya que no se percibe con ellas lo real, sino una cierta

representación aparental de lo real, que solo puede sustentar la voz originaria que nace de dentro y al que responde un hombre concreto en su tiempo presente» (Pozuelo Yvancos 2006, 76). La conjetura entra dentro de lo probable, aunque sea impensable.

En *Conjeturas* hay un capítulo especialmente decidor sobre la poética de Donoso, sobre su apuesta por lo conjetural: el capítulo siete, que retoma una leyenda familiar, el de la tía abuela Marta, que de joven adoptó el hábito en un convento de clausura y pasó a llamarse el resto de su existencia terrenal como sor Bernarda. ¿Qué motivó a esa joven mujer a encerrarse de por vida? Más aún, ¿por qué sor Bernarda fue la única monja de clausura que jamás levantó su velo para mostrar el rostro, ni siquiera por orden presidencial? Estas preguntas se las hace Donoso para iniciar este proceso de escritura y conjetura; parte de estas para calibrar las posibles opciones con las que puede jugar, mientras combina a los personajes en las distintas versiones de un tronco común: el ingreso al convento de clausura de su tía abuela.

Donoso, a partir de una leyenda «base», establece tres conjeturas sobre su antepasado monjil. El relato primigenio es que, en tiempos de su bisabuela, María Maldonado de Donoso, «Mamita», ella tenía once hijos, de los cuales descollaba Eugenia, quien se había casado y enviudado al poco tiempo. Hermana de la misma edad era Marta, quien se enclaustró a temprana edad, supuestamente para purgar la pena de que su hermana, una noche, haya huido de la casa materna con rumbo desconocido llevándose a sus dos hijos con ella.

De ahí surgen las tres conjeturas sobre lo que pudo haber sucedido, con detalles y descripciones, armando una estructura narrativa donde el lector sea quien se quede con la versión que más le apetezca, pero también a modo de lectura que se exige desde dentro como vital, porque, paradójicamente, la gracia de este relato es que estas tres posibilidades coexistan:

Hace muchos años, cuando arrendé casa en Zapallar, un balneario al norte de Valparaíso, para pasar allí un verano con mi mujer y mi hija entonces adolescente, comencé a trabajar en estas *Conjeturas* (este capítulo). En múltiples ocasiones abandoné esta narración sin terminarla, a veces con el fin de escribir otros libros que me parecían colgar más maduros, más listos para cosecharlos. Nunca llegué a completar esta conjetura. No lograba tomar el fruto porque se me deshacía al agarrarlo, sobre todo hacia el final,

y la totalidad del relato se me mostraba indecorosamente esquiva, escabrosa de escollos que entorpecían mi travesía para llegar a puerto. El escollo principal era siempre el mismo: el fin, es decir, el cierre de la experiencia como parte de un cuento. Me producía tal confusión que hasta ahora, después de nueve años de darle vueltas al asunto, no he podido librarme del problema, y ese cierre sigue mostrándose huraño. La historia me queda siempre a medio hacer; se desdibujan los personajes, los espacios no concuerden con la acción ni con las emociones, y aquí estoy ahora, frente a la tarea de elaborar —puesto que me parece que darle preferencia a un cierre por sobre otros desvaloriza el contenido de cada versión no escogida— tres finales distintos que no pasan de ser conjeturas: estas tres conjeturas juntas proporcionan, creo yo, un cierto espesor, cierta enjundia, una posible tridimensionalidad a las situaciones, una polivalencia que es parecida al fenómeno de estar vivo. (Donoso 1996, 292-3)

El primer punto de inflexión que elige Donoso para dividir sus historias es el contexto sociocultural de su familia y sus posturas políticas, y de esta manera darle una consistencia a las acciones de cada personaje, pero sin dominar por completo la materia narrativa en la que se ve inmerso, como un descubrimiento a la hora de representar un pasado imaginario: «Sigue pareciéndome curioso, sin embargo, que para construir esos personajes de vidas tan privadas me sea necesario echar mano de las grandes pasiones públicas, económicas y sociales que conmovieron esa época» (226). Gracias a una configuración de lo público —costumbres, políticas, datos de poblaciones, migraciones, etc.—, es posible recrear las costumbres en lo privado. Y se basa en sus propias observaciones, por ejemplo, de cuando visitó un convento devastado luego del terremoto que sacudió Chile en 1960, y así construyó el ambiente conventual, rígido, en el que fue a encerrarse sor Bernarda. Juega con memorias propias, pareceres de otro tiempo, hasta de otro escritor, su faceta periodística, con el relato de su familia.

La memoria de Donoso, en esta parte, se nutre de esa enjundia que él mismo posibilita a través de su relato. Además, se nutre de la participación de un ala de la familia Donoso menos dada a la censura: su primo Patricio Donoso y su esposa Margarita; esta última es quien de hecho le da la pista para que dé con la última variación de la historia de Marta, y entonces, esta memoria, esta coda, se torna realmente una memoria literaria y tribal. Además, consciente, Donoso devela sus mecanismos,

ajustándose, sin saberlo, a esta percepción de Rivera Garza (2019, 98) sobre las apropiaciones:

No sólo es cierto que el lenguaje con el que escribimos es uno con historia y con conflicto —un lenguaje al que llegamos y que nos llega cargado de experiencia y de tiempo—, sino que las historias ahí relatadas, o mejor: encarnadas, son de otros: desde los famosos relatos de las abuelas, las historias oídas al pasar, hasta los recuentos de otros libros. La figura solitaria del autor, con sus prácticas de devorador y su estatuto de consumidor genial, ha encubierto la serie de complejas relaciones de intercambio y de compartencia a partir de las cuales se generan las distintas formas de escrituras que, luego, el autor firma como propias.

Donoso no se atribuye la autoría de esta última conjetura; inscribe la anécdota de cómo obtuvo la que quizás podría encajar de mejor forma en la historia que ha ido tejiendo; es más, devela los mecanismos de su memoria, cómo ha ido conectando sus suposiciones sobre los otros; se nutre de sus otros textos, de las crónicas familiares, de las conversaciones con sus parientes, para formar una memoria colectiva, escribirla, darle cuerpo y lugar en la historia. Se nutre y eso, a su vez, configura su memoria. Al otorgarle esa corporeidad al relato, reitera su propia existencia y pertenencia a una tierra, a esa tribu, más allá de la historia, porque es él quien ha reescrito esa historia y se ha dado el lujo de reflexionar sobre ese proceso.

Esa reflexión y producto sería, pues, la memoria de José Donoso. Pero ¿y la vergüenza, la culpa de la que hablábamos anteriormente? ¿Es que la construcción de la memoria podría liberarlo del malestar ancestral que ha mostrado este autor? ¿Qué está poniendo en crisis realmente Donoso con sus memorias? Indaga, más que en una culpa cristiana, en una fisura.

El último capítulo de las conjeturas —brevísimo— da cuenta de una leyenda familiar de los Donoso, contada por el padre de José, que incluye una parte de crónica histórica, mención de personajes, el recuerdo de una obra de arte y, de paso, algo de leyenda que, en cierta forma, enturbiaría la memoria de la familia al no adscribirse a los valores patrióticos nacionales:

No es bonito el dato de que algunos de mis abuelos no fueron lo que en el colegio nos enseñaron a admirar; es decir, no fueron héroes patriotas

sino realistas. Y sin embargo, hay parte de la familia que ama acrecentar el mito de Nuestra Señora de la Paloma, que aunque cuestionable por lado y lado, está unido, de alguna forma que jamás se ha desentrañado, con un origen realista [...]

Cuentos [...], historias que se perpetúan fragmentadas e inconexas en el fondo más tenebroso de la memoria de la familia, y que encarnan terrores ancestrales y culpabilidad. [...]

Con el tiempo, lo real se transformó en rumor, más tarde en cuento, luego en una fantasía en que la libertad hace cualquier juego con los remotos datos reales, hasta casi desvanecerse [...], ya vamos siendo muy pocos los que conservamos sus vestigios en forma de conjeturas o especulaciones de viejos [...] y con nuestra desaparición esas posibilidades se extinguirán. Quedarán campeando sólo la escuálida verdad desnuda, o una verdad desnuda que llamamos la verdad histórica de nuestras afirmaciones. (Donoso 1996, 347)

Entonces, en el presente narrativo de la escritura se cuela un recuerdo de la infancia que, a su vez, está basado en conjeturas y leyendas, en voces pasadas, en recuerdos que para el padre de Donoso ya eran difusos, pero, no por eso, menos reales. Cuando Donoso invoca este recuerdo, convoca a su padre fallecido, a los antepasados y a sus mitos para construirse como hombre y ser humano al final de sus días. Convoca a los rumores familiares. El pasado, entonces, se transforma en presente, en escritura y voces, no importa si la historia narrada se corresponde con la realidad, pues lo fundamental es la transmisión de la memoria de un hecho, un objeto, así como es relevante la mutación de los elementos de ese hecho, lo que le da la perspectiva propia de cada personaje que ha contado la historia, se hace parte de la familia, es contada por varias voces y, así, se hacen presentes en el presente (valga la redundancia) de quien escribe:

La memoria autobiográfica es pasado presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura de la presencia del pasado. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia. (Pozuelo Yvancos 2006, 87)

Así, la firma de este testamento literario de José Donoso, sus memorias y las de su familia, se ha hecho, en cierta forma, en presencia de

todos los miembros de su tribu, los reales, los imaginados, los ungidos, incluso en presencia de los personajes que fueron silenciados en algún momento. En algún instante, se traspasan los roles: ya no es el individuo el que forma parte de la familia y colabora a construir su memoria familiar, sino que es la historia familiar la que va configurando, desde diversos tiempos históricos (y ficcionales) y desde la multiplicidad de voces, la figura de un solo hombre, la de un desterrado desde siempre, la de un fabulador.

La memoria construyó, al final de sus días, a José Donoso.

EL MOCHO: TESTAMENTO LITERARIO POST MORTEM

José Donoso Yáñez falleció el 7 de diciembre de 1996. Su último libro publicado en vida fue *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, del cual hemos hablado extensamente en el apartado anterior. Pero no fue el último libro de José Donoso, si seguimos la línea de los testamentos literarios.

Antes de fallecer, Donoso entregó a sus editores *El Mocho*, una novela que se basaba en un viaje que hiciera a principios de los años 80 a la región minera de Chile, un territorio que históricamente ha sido muy importante para la economía de ese país, pero que no ha recibido la atención suficiente, en lo que a factores humanos se refiere, pues sus trabajadores han laborado —y vivido— siempre de formas precarias. De los relatos mineros en Chile nacieron libros desgarradores como *Sub-Terra*, de Baldomero Lillo, y de ahí seguro bebió mucho Donoso para esta novela que mostraba una forma de narrar que ya no era solo ambigua, como había sido caracterizada la narrativa del chileno, sino intrigante, con recursos temporales y espaciales estirados para producir un ambiente de pesadilla. Pero lo más original en este libro, y que se podría catalogar al final como el verdadero testamento literario de Donoso, es el aspecto de la conjetura, el desborde de la imaginación cuando se parte de un mínimo dato histórico o real para construir una trama, una vida en común de personajes que saltan en el tiempo y en el espacio y que, más aún, siguen acarreando una falta.

La palabra «mocho», en Chile, tiene varios significados: una jerarquía eclesiástica menor, por no decir solo de servidumbre, es la de los mochos; pero mochos también son los incompletos, quienes solo

exhiben un muñón en piernas o manos, seres cuya forma no es la «normal», tullidos, faltos. Y con esta diversidad de acepciones juega Donoso a su antojo, combinándolas y haciéndolas parte de una trama que vuelve también, como un recuerdo añoso, a los antiguos tópicos donosianos como la relación entre aristocracia y la clase baja, una relación teñida por los intercambios ambiguos y solapados de una sociedad conservadora que permite las mayores atrocidades, y que, de paso, se solaza en la sordidez:

¿Será verdad que sólo una rama de los Urizar pasaría a América, y que la historia particular de la familia es de conocimiento general porque representa una de las vertientes de la historia pública de nuestro país? Puede ser. ¿Pero no sería interesante sostener la idea de que también pasó a América otra rama, más misteriosa y vergonzante, personajes que permanecen ocultos en la penumbra como retazos sin importancia, ajenos a toda publicidad? (Donoso 1997, 50)

Más adelante, mucho más, la historia de esta familia se deshilacha en leyendas, en mitos, en identidades extrañas que mutan de nombre y se trasladan a otros espacios. Solo un mote permanece en la historia: el Mocho. Ese mismo quizás no es sino un mendigo al que el autor un día interceptó en la calle y cuyo brillo verde en los ojos —de «roto»— le llamó tanto la atención que le dio el impulso final para tejer toda esta historia triste y oscura, ambientada en las minas de carbón. Así se presenta el final de esta narración: cuando iba a darle la estocada final a los habitantes de ese pueblito costero, Donoso les cambia el nombre a los personajes que hemos seguido y que reconocemos por signos distintivos, los traslada a la gran ciudad y nos presenta, de forma velada, su ejercicio: de una impresión en una calle, construyó toda una historia.

Vemos que de cierta forma la estructura que encontramos en *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* se ve interpolada en *El Mocho*: antes, el autor había partido de hechos reales o históricos, o de personajes históricos, para ir tejiendo conjeturas y suposiciones. En *El Mocho*, en cambio, parte la historia como una ficción hasta que, en último momento, en los párrafos finales, se develan nombres distintos a los de los personajes que habíamos conocido durante toda la trama. Queda entonces la duda en el lector: ¿es posible que, a partir de una escena, la de un mendigo en una calle céntrica de Santiago, el autor haya tejido toda

una serie de conjeturas para darles corporeidad a ese hombre tullido y a otros personajes que lo rodean?

En *El Mocho* no hay necesidad de develar los mecanismos narrativos de los que ha hecho uso el autor; en *Conjeturas* lo hizo como parte de la escritura y como sostén para darle verosimilitud a sus memorias. Sin embargo, ambos textos pertenecen al testamento literario de José Donoso, el de la conjetura, aquel que pone en práctica la conjunción de las categorías de ficción y no ficción, de forma que fluyan una dentro de la otra para potenciar un texto.

En sus obras, tanto de ficción como de memorias o autobiográficas, Donoso exploraba la elasticidad de las categorías para mostrar, asimismo, una característica de su literatura y que parece ser un componente también de su personalidad: el desarraigo, la culpa, el malestar de una clase social ambigua, el ego de un escritor con una intimidad llena de fantasmas; la fisura: no estar quebrado por completo, pero tampoco sano ni entero para habitar el mundo y la literatura.

Es posible que se cumpla lo que Pilar Donoso dijo acerca de su padre, que aquel no distinguía entre ficción y realidad, pero no de una forma patológica —pensamos nosotros—, sino porque esa era su visión sobre el mundo y como lector, así como fue la poética que desarrolló durante toda su vida: una poética que mostraba, como una joya rara, en el centro, una fisura.

CONCLUSIONES

¿Cuándo acaba la historia de una persona? La historia vital, podría decirse, acaba cuando la persona muere. Pero su obra ¿no es una forma de que conserve algo de vida? Más aún cuando su obra, por lo menos la literaria, ha involucrado a su familia, su entorno, su realidad, ¿no es una manera de mantener también vivos los vínculos entre parientes, como una herencia, incluso si esa obra implica el desnudamiento de la intimidad, no solo de un individuo, sino de un clan y hasta de una comunidad?

José Donoso Yáñez falleció en diciembre de 1996.

Su hija, Pilar Donoso Serrano, falleció en 2011, tiempo después de haber publicado *Correr el tupido velo*, su comentario sobre los diarios de su padre.

José Donoso dedicó su último libro publicado en vida, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, a Pilar, Natalia y Clara, las mujeres de su descendencia.

Pilar Donoso Serrano dedicó *Correr el tupido velo* a sus hijas e hijo, Natalia, Clara y Felipe. Además, aclara en su dedicatoria que ese libro le ha acarreado grandes consecuencias, pérdidas y que, por eso mismo, para darle continuidad a su historia, dedica su obra a sus hijos.

La herencia de los Donoso persiste: la fisura, de una manera u otra, y que se transmite a través de la escritura.

La fisura que Donoso identificó casi al final de sus días y a la que le dio cierta forma en *Conjeturas*, es la misma que parece habitar en su hija

y en su obra, sobre todo porque esta encuentra que, además de que su padre no distinguía entre la ficción y la realidad, este la involucró de forma directa e indirecta en sus obras, identificándola con sus personajes, sobre todo con los más marginales.

Quizás Pilar Donoso Serrano tenía mucha razón, porque para su padre la literatura no estaba sujeta entre categorías como lo ficcional o lo realista. Todo fluía en un río continuo de historias, conjeturas y deformaciones-reconstrucciones de la realidad. Además, la literatura era una forma de permanencia, la única herencia real que podía legar a su descendencia.

Donoso Serrano termina su libro con el comentario a una carta que le escribió su padre cuando ella tenía doce años, y cuyo párrafo final es el siguiente:

Quisiera dejarte en herencia estas pocas efigies, este manojo de ideas, de escritos y sensaciones, que quizás no comprendas enteramente ahora, pero quizás sí después. Mis recuerdos, mi pasado, no son solo para mí y quiero preservarlos para que constituyan parte de tu pasado también. (Donoso citado en Donoso Serrano 2010, 440)

Pilar dice que han pasado diez años desde la muerte de su padre y que aún no lo deja ir porque la herencia y la literatura no se dejan ir.

Hay algo de trágico, al más puro estilo clásico, en esta familia, en su forma de vivir la literatura, la que leen y la que escriben; la que se vuelve un sino; la que, a su vez, se vuelve significativa, no solo por el quiebre entre las etiquetas entre ficción y no-ficción, sino también por la honestidad que hay en cada una de sus páginas. Una honestidad que se desprende hasta del mínimo gesto, algo tan nimio como, a la vez, íntimo como es espiar el jardín de al lado, el que siempre florece mejor que el nuestro.

En esta investigación, el problema a tratar no fue si había o no una fisura en la historia de vida de José Donoso, sino indagar cómo esta, percibida por el autor durante toda su vida, sirvió como motor no solo para sus escritos ficcionales, sino también para los autobiográficos. Más aún, la idea era mostrar que la línea entre ficción y realidad, a la hora de escribir, no suele ser importante, sino que es una frontera divisoria que trazamos, más bien, los lectores, a veces por comodidad, cuando, en realidad, la literatura debería ser siempre un motor para sacarnos de nuestras zonas de confort.

REFERENCIAS

- Auerbach, Eric. (1996) 2014. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ayén, Xavi. 2014. *Aquellos años del boom*. Barcelona: RBA Libros.
- Balmaceda, Fernando. 2003. «A José Donoso, ser homosexual le distorsionó la vida». *El Mercurio*. 23 de mayo. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347142.html>.
- Bajtín, Mijaíl. 2015. *Yo también soy*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Barthes, Roland. (1953) 2003. *El grado cero de la escritura y nueve ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- . (1982) 1997. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- . (1984) 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- . 2011. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Benedetti, Mario. 1967. *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca Editorial.
- Bernal Granados, Gabriel. 2016. *Anotaciones para una teoría del fracaso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cruz, Juan. 2021. «Luis Harss: Siempre me pareció simpática pero tonta la palabra “boom”». *El País*. 24 de enero. <https://elpais.com/cultura/2021-01-24/luis-harss-siempre-me-parecio-tonta-pero-simpatica-la-palabra-boom.html>.
- Dejong, Nadine. s. f. «A 25 años de la *Historia personal del “boom”* de José Donoso». <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/14/tx12ndejong.html#v9>.
- Delgado, Delfina. 2006. «José Donoso y el personaje del escritor». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 667: 23-34. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1389260>.
- De Man, Paul. 1991. «La autobiografía como desfiguración». *Anthropos: Boletín de Información y Documentación*, 29: 113-8.
- De Vigan, Delphine. 2019. *Nada se opone a la noche*. Barcelona: Anagrama.
- Despret, Vinciane. 2021. *A la salud de los muertos*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Díaz Oliva, Antonio. 2021. «José Donoso en Princeton». *El Malpensante*. 27 de enero.

- Donoso, José. (1957) 1985. *Coronación*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- . (1966) 2006. *El lugar sin límites*. Ciudad de México: Santillana.
- . (1966) 1980. *Este domingo*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- . 1970. Entrevistado por Josep Soria, *Tele/Exprés*. 10 de enero.
- . (1970) 1977. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1972) 1998. *Historia personal del boom*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- . (1973) 1976. *Tres novelitas burguesas y otros cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . 1978. *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral.
- . (1980) 1982. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1981. *El jardín de al lado*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1986. *La desesperanza*. Santiago de Chile: Editorial Planeta.
- . 1996. *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*. Madrid: Santillana.
- . 1997. *El Mocho*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones.
- . 2006. *Mascarada. Tres novelas cosmopolitas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2016. *Diarios tempranos: Donoso in progress, 1950-1965*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Donoso Serrano, Pilar. 2010. *Correr el tupido velo*. Madrid: Santillana.
- Edwards, Esther. 2011. «La niña de José Donoso». *Caras*, 617: 70-2 y 74. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-355021.html>.
- Fernández Braso, Miguel. 2004. «Momento de la narrativa hispanoamericana: El boom ha pasado como reclamo editorial». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 781-84. Madrid: Edhasa.
- . 2004. «Otro hispanoamericano para el boom en Barcelona». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 679-84. Madrid: Edhasa.
- Fernández Retamar, Roberto. 1995. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Publicaciones del Instituto José Caro y Cuervo.
- Fuentes, Carlos. (1964) 1974. *La nueva novela latinoamericana*. Ciudad de México: Nuevos Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- . (2011) 2015. *La gran novela hispanoamericana*. Barcelona: Penguin Random House.

- García Márquez, Gabriel, y Mario Vargas Llosa. 2021. *Dos soledades: Un diálogo sobre la novela en América Latina*. Bogotá: Penguin Random House.
- Gilman, Claudia. 2016. «Luis Harss y su coda a *Los nuestros* (1969)». *Cuadernos LIRICO* (en línea). 15. <https://journals.openedition.org/lirico/2747>.
- Giordano, Alberto. (2009) 2020. *El giro autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- . (2017) 2018. *El tiempo de la convalecencia*. Quito: Turbina.
- . 2020. *El tiempo de la improvisación*. Quito: Turbina.
- Girard, Alain. 1996. «El diario como género literario». *Revista de Occidente* 182-183: 31-8. <https://es.scribd.com/document/508107903/Revista-de-occidente-El-diario-como-genero-literario-Alain-Girard>.
- Girard, René. 1984. *Literatura, mimesis y antropología*. Buenos Aires: Gedisa.
- Gorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Gotschlich, Guillermo. 2011. «Grotesco y tragicomedia en *El ideal de un calavera* de Alberto Blest Gana». *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. blog. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/grotesco-y-tragicomedia-en-el-ideal-de-un-calavera-de-alberto-blest-gana/html/19692546-c0eb-11e1-b1fb-00163ebf5e63_5.html.
- Gràcia, Jordi. 2004. «Una larga celebración». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 47-81. Madrid: Edhasa.
- Gras, Dunia. 1998. «Julio Méndez y los olvidados del boom». En *Homenaje a José Donoso*. Murcia: Caja Murcia.
- Gras, Dunia, y Pablo Sánchez López. 2004. «La consagración de la vanguardia (1967-1973)». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 107-52. Madrid: Edhasa.
- Harss, Luis. 1969. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 2012. «Entrevista digital con Luis Harss». *El País*. 13 de noviembre. https://elpais.com/cultura/2012/11/13/actualidad/1352826000_1352835611.html.
- . 2021. Entrevistado por Juan Cruz, *El País*, 24 de enero.
- Ludmer, Josefina. 2009. «Literaturas postautónomas 2.01». *Propuesta educativa* 32 (18): 41-5. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=403041704005>.
- Luque Amo, Álvaro. 2016. «El diario personal en la literatura: Teoría del diario literario». *Castilla. Estudios de la Literatura*, 7: 273-306. <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/19923/Castilla-2016-07-DiarioPersonal.pdf>.

- Marco, Joaquín, y Jordi Gràcia García, ed. 2004. *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*. Madrid: Edhasa.
- Martínez, Tomás Eloy. 2008. «¿Qué se hizo de Luis Harss?». *La Nación*. 26 de enero. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/que-se-hizo-de-luis-harss-nid980988/>.
- Montes, Hugo. 2009. *Breve historia de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Ojeda, Alberto. 2012. «Luis Harss: “Nunca pretendí establecer un canon del boom latinoamericano»». *El Cultural*. 5 de noviembre. https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20121105/luis-harss/7499619_0.html.
- Ortega, Julio. 1990. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Pohl, Burkhard. 2004. «Vender el boom: El discurso de la difusión editorial». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 165-88. Madrid: Edhasa.
- Pozuelo Ivancos, José María. 2006. *De la autobiografía*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Prats Fons, Nuria. 2004. «La censura ante la novela hispanoamericana». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 189-218. Madrid: Edhasa.
- Preciado, Paul. 2020. *Yo soy el monstruo que os habla*. Barcelona: Anagrama.
- Rama, Ángel. (1984) 2002. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- . 1981. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*. Ciudad de México: Marcha Editores.
- Ribeyro, Julio Ramón. 2003. *La tentación del fracaso: Diario personal (1950-1978)*. Barcelona: Seix Barral.
- Rivera Garza, Cristina. 2019. *Los muertos indóciles*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1971. «José Donoso: La novela como *happening*: Una entrevista de Emir Rodríguez Monegal sobre *El obsceno pájaro de la noche*». *Revista Iberoamericana* 76-77 (37): 517-36. http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_77.htm.
- . 1970. «La nueva novela latinoamericana». En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ciudad de México: El Colegio

- de México. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nueva-novela-latinoamericana/>.
- Saraceni, Gina. 2008. *Escribir hacia atrás: Herencia, lengua, memoria*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Sarduy, Severo. 1987. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Soria, Josep Ma. 2004. «José Donoso, un chileno que suena como premio Biblioteca Breve. Escritores sudamericanos en Barcelona». En *La llegada de los bárbaros: La recepción de la narrativa hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Joaquín Marco y Jordi Gràcia García, 598-600. Madrid: Edhasa.
- Valencia, Leonardo. 2018. *El síndrome de Falcón: Literatura invisible y nacionalismos*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Villoro, Juan. 2002. «El pasado que ser». *Letras libres*. 31 de marzo. <https://www.letraslibres.com/mexico/el-pasado-que-ser>.
- Zúñiga, Diego. 2012. «El chileno que inventó el boom». *La Tercera*. 13 de diciembre. <https://www.latercera.com/revista-que-pasa/6-10752-9-el-chileno-que-invento-el-boom/>.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

387	Florencia Sobrero, <i>Femingas, una herramienta (de)construcción feminista: Tres experiencias en Quito</i>
388	Edwin Herrera A., «Aquí no somos así», primera generación de trabajadores floristas colombianos
389	Alexandra Ledezma, <i>Formación en litigio estructural en Ecuador: Avances y desafíos</i>
390	Lina Noboa, <i>Turismo neoliberal globalizado: ¿Existen otras alternativas desde lo comunitario?</i>
391	Daniela Acosta Rodríguez, <i>Desvelando realidades: Estudio del autismo en la ciudad de El Coca</i>
392	Jacqueline Aimacaña, <i>Radio Latacunga, 1976-1994: Evangelización y comunicación popular en Ecuador</i>
393	Felipe Castro León, <i>Fundamentos de la justicia intercultural: Estudio del caso Waorani</i>
394	Lucía Delbene, <i>Ley de riego y agroecología en Uruguay ¿Dependencia o autonomía?</i>
395	Héctor Rangel, <i>Límites del ius puniendi en el régimen tributario ecuatoriano</i>
396	Mary Gutiérrez, <i>Los clubes de libro en Quito: Estudio de dos casos</i>
397	Daysy Cárdenas, <i>Política agrícola y del uso del suelo en Ecuador: Mejoras en las NDC</i>
398	Mohammad Haoulo Mubayed, <i>Formación del Estado en Siria (1919-1973): Influencias externas y disputas entre élites</i>
399	Stephanie Altamirano Herrera, <i>Congresos obreros y Código del Trabajo de 1938: Representaciones de género</i>
400	Richard Quezada Zambrano, <i>Derecho propio para reparar: El mural como acto de memoria y sanación</i>
401	Sandra Araya, José Donoso: <i>Escritura autobiográfica desde la fisura</i>

¿Por qué una autora del siglo XXI habría de interesarse en uno de los autores más complejos del *boom* latinoamericano? Desde una perspectiva atravesada por el *nostos*, el destierro y la fisura, este libro propone una mirada hacia la literatura de José Donoso, una figura central del período floreciente de la literatura latinoamericana, aunque con una presencia casi fantasmal en su historia.

La escritura autobiográfica de Donoso no solo da cuenta del malestar de un hombre frente a su realidad, sino que también ofrece una pista para explorar una literatura que ha dejado de aspirar a lo continental o universal para volverse íntima. En un contexto actual en que las escrituras del yo y las lecturas del pasado se resignifican, su malestar no tiene tiempo, sino que se perpetúa como una memoria familiar, una herencia para los escritores del futuro.

Sandra Araya (Quito, 1980) es licenciada en Comunicación y Literatura (2009) por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y magister en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Hispanoamericana (2023) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Es editora y escritora. Es autora de *Los enterramientos* (2024); *Salvajes (del día después)* (2022); *Un suceso extraño* (2018); *El espía, la carnada, el precio* (2018); *El lobo* (2017); *La familia del Dr. Lehman* (2015) y *Orange* (2014).

